

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



ВАДИМ СКУРАТИВСЬКИЙ

**СКУ
РА
ТИВСЬ
КИЙ**

У 1997–2008
**КІНО-
КОЛІ**

МОНОГРАФІЯ

Інститут культурології
НАМ України
Київ — 2020

УДК 791.43.03

C46

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології
Національної академії мистецтв України
(протокол 4 від 30.07.2020)

Скуратівський Вадим

C46 Скуратівський у KINO-КОЛО (1997–2008) — К.: Ін-т культурології
НАМ України, 2020. — 352 с.; іл..
ISBN 978-966-2241-58-7

Вадим Скуратівський є українським інтелектуалом — мистецтвознавцем, істориком, літературознавцем, публіцистом, автором понад 1000 публікацій з історії української, російської та західних літератур, загальної історії, філософії історії, історії кіна й театру, учасник ініціативної групи «Першого грудня».

Закінчив Київський державний університет ім. Тараса Шевченка, факультет романо-германської філології. Захистив докторську дисертацію «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття».

Автор-відник циклів телепрограм «Свіжий погляд на історію», «Монологи. Надії і втрати», «Бачу землю». Знімався, зокрема, в ігрових фільмах Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозефіна і мишачий народ», «Шум вітру». Є автором щоквартального часопису KINO-КОЛО від його першого до останнього числа (1997–2008), де видрукував сорок оригінальних аналітичних матеріалів, котрі є пронизливим поглядом на історію, сьогодення й майбуття українського та світового кіномистецтва і наповнюють цю книжку.

УДК 791.43.03

ISBN 978-966-2241-58-7

© Інститут культурології НАМ України, 2020

© Скуратівський Вадим Леонтійович, 2020

© Маслобойщиков Сергій (обкладинка), 2020

© Марущенко Віктор (світлина на обкладинці), 2020

ЗМІСТ

Від Автора	7
Автобіографія. «Прибуття поїзда» та інші	9
ІСТОРІЯ	13
Французька «Історія українського кіна»	15
Початки української кіноісторії	21
Нотатки до «історіографії» українського кіна	27
Справи кіноенциклопедичні	39
Кіно і Харків	44
ІМЕНА	49
Із спостережень над поетикою Сергія Параджанова	51
Жан-Люк Годар — на останньому подиху	57
Напрям — Ейзенштейн. Попередні нотатки	62
Андрей Тарковський і Україна. Попередні нотатки	77
Два в одній. Із нотаток про кіно Кіри Муратової	85
Олексій Мішурін і довкола. Ескізи до портрета	94
Пам'яті режисера Народицького	103
Вадим Абдрашитов, або Поет під час облоги	105
Життя і фільми Дмитра Харитонова	113
Стоп-кадр акторської органіки. Пам'яті Костянтина Степанкова	118
Вайда невідомий	122
Пам'яті вчителя	127
Дзюба-кінознавець	131
ФІЛЬМИ	135
Новоподорожні. («Подорожні»)	137
Доля фільму. («Співачка Жозефіна й мишачий народ»)	143
Вийти за межі своєї п'їтьми. («Ніч світла»)	157
Степ у фільмі Олеса Саніна. («Мамай»)	165

«Теперішній історичний». («Молитва за гетьмана Мазепу»)	171
Не поспішаймо. («Богдан Зиновій Хмельницький»)	183
«Тарас Шевченко»	192
«Подвиг розвідника». Нотатки довкола долі одного фільму	198
Прото-«Мічурін». («Макар Нечай»)	204
КІНОТЕЧІЇ	209
Наслідки ваших контактів з французьким кінематографом	211
Free cinema: із нотаток про англійську кінодокументалістику	213
«Чорний» радянський фільм. Спроба запізнілого «резюме»	223
«Атлантида» єврейсько-української кіноприсутности	234
ТЕОРІЯ	237
Сон у кіноколі	239
«Внутрішня мова» як джерело кіна. Попередні нотатки	245
Кінозображення: ознаки спадкоємности	251
Із нотаток до проблеми кінозображення	259
Скільки тисячоліть кінематографу? У режимі гіпотези-пропозиції	266
Скільки століть телебаченню?	276
Кінематографічна нація	280
Бібліографія Вадима Скуратівського	285

ВІД АВТОРА

Збірник тут представлених статей, нарисів, «есеїв», нотаток і т.п. — похідне як від глядацьких настроїв і роздумів розлогого «сінефільського» середовища пізньорадянської та подальшої вже порадянської доби, так і спеціально інтелектуальних зусиль осягнути естетику і соціологію «рухомого зображення» у зв'язку з його тоді чи не столітнім ювілеєм.

Принаймні перший кінознавчий етюд автора — «Біля витоків кінематографа» («Всесвіт», 1974, № 11) — «синхронний» 80-річчю винаходу, сказати б, «протокінематографа» нашим славетним земляком Тимченком.

А по тому — авторове намагання віднайти першооснови поетики кіна. На шляху тих зусиль — інтелектуальний патронат над ними найавторитетніших із сучасників, що їхня зіниця зупинилася на тому «зображенні».

Пер Паоло Пазоліні незадовго до загибелі надіслав у «застібний» Київ (через «застібну» Москву, зрозуміло) всю свою, з рисами геніальности, кінознавчу суму. А поряд — телефонне та листове спілкування з геніями «Тартусько-Московської семіотичної школи» — Юрієм Лотманом та В'ячеславом Івановим. Передовсім з їхнім розумінням теоретичної спадщини Сергія Ейзенштейна.

А за тим — молодість оновленого незалежністю кінофестивалю «Молодість», який ніби зримо потвердив тези тих дивовижних людей на всьому просторі світового молодого кіна.

І нарешті, у режимі вже зовсім безцензурного друку — часопис «КІНО-КОЛО». І художньо-поліграфічно і у всіх інших відношеннях — один із найелегантніших та найінтелектуальніших кіночасописів тоді повсюдно ще відлигової Європи. Укра-



На фільмуванні «Землі»: Петро Масоха, Лазар Бодик, Олександр Довженко, Семен Свашенко

їнський кіночасопис із зухвалим поверненням до орфографіч-ортоепічних-стильових норм українського відродження дев'ятсот двадцятих...

Отож цей збірник автор присвячує — із щонайщирішою подякою — всій редакції того часопису, а передовсім її тодішньому кіноотаману Володимирі Войтенку.

*«Чи ми ще зійдемося знову
Чи вже навіки розійшлись?»
(Тарас Шевченко. В казематі.)*



Світлина Олександра Шумовича

*Вадим Скуратівський у фільмі Сергія Маслобойщикова
«Співачка Жозефіна й мишачий народ», 1994 р.*

АВТОБІОГРАФІЯ. «ПРИБУТТЯ ПОЇЗДА» ТА ІНШІ

Народився у жовтні 1941-го на окупованій Чернігівщині. Перші враження пов'язані єдино з війною, що, напевне, й визначила відтак мій постійний інтерес до історії як нескінченної низки не стільки людських перемог, скільки людських поразок. Друге фундаментальне враження од історії — репресія у розпалі хрущовської «відлиги» старшого брата. «За український націоналізм». Обставина, що стала першопоштовхом до моїх українознавчих студій.

У 1960–65 роках навчався на факультеті романо-германської філології Київського університету. Сам університет тоді катастрофічно змілів, окупований викладацькими генераціями, які або, щось знаючи, — перелякано про те мовчали, або — частіше, нічого не знаючи, теревенили без кінця свої «короткі» а чи просто куці «курси».

Мав, проте, блискучих навчителів поза стінами інтелектуально напівживого університету: Леонід Іванович Митькевич — один з останніх свідків петербурзького «срібного віку», Андрій Олександрович Білецький — один з найосвіченіших лінгвістів цього століття, Григорій Порфірович Кочур — гросмайстер українського слова, людина абсолютного філологічного кругозору. Гуманітарно — цілком завдячую цим людям.

Після закінчення аспірантури й дисертації про романістику Томаса манна соціально тинявся «попідтинню»-«попідвіконню» 1970 — початку 1980-х, спостерігаючи тогочасний політичний сюрреалізм. Намагався, однак, працювати — одразу в кількох інтелектуальних царинах. Од літературознавства та мистецтвознавства (зокрема, кінознавства) до лінгвістики та «історіософії». Після публікації розвідки «Шевченко в контексті світо-

вої літератури» (1978) був, по суті, вигнаний за межі вже зовсім здичавілого українського літературного процесу — й повернувся туди лише за «перебудовних» часів.

Сьогодні викладаю на кафедрі телережисури Київського інституту театрального мистецтва, на кафедрах компаративістики та історії Національного університету Києво-Могилянська Академія, працюю в редакції журналу «Сучасність». Помірно допомагаю гуманітарній «модернізації» України. Нещодавно видав книжки «Етюди з історії світової літератури» та «Історія і культура» (Київ. 1996).

З мого погляду, найголовніше для сучасної «гуманітарної» України — якомога швидше і якісніше «включитися» до гіперсистем сучасного світового значення, а також — до світових художніх зусиль.

Україна має нагальну потребу духово емансипуватися од інтелектуальної катастрофи 1929–1986-го років. Хочу асистувати цим її зусиллям.

12 знакових фільмів за 100 кінороків.

«Прибуття поїзда на вокзал Ля Сьота»

Стрічка, що в ній на повну силу здійснюється семіотичне чудо, очікуване впродовж кількох тисячоліть ноосферного розвитку, що в ньому людство доти, попри безліч спроб, не могло поєднати в зображенні простір і час. У «Прибутті» ж — у цивілізацію прибуває абсолютно новий спосіб людської комунікації.

Цей грандіозно-абстрактний факт тут вельми конкретно маніфестується — саме прибуттям поїзду, інтенсивною «рухавкою» на екрані, яка, ніби в зародку, містить у собі всю подальшу екранну суму нашого століття. Й, напевне, майбутніх століть.

«Панцерник Потьомкін»

Фільм, який через безберего-інтенсивний рух на екрані віддає принципову динаміку світобудови й самої людської історії у цій останній. Корабель — одвічний надобраз усіх мітологічних, фольклорних та інших художніх традицій — тут зафільмований у всіх вимірах усіх своїх можливих сенсів-смишлів. Режисер у цій картині світу, який завжди й назавжди зривається з усіх своїх стапелів, продовжуючи символіку «Божевільного корабля» Артюра Рембо, на кожній ділянці матеріального, від людського обличчя до «одеських сходів», виявляє безмежну-навічну рухомість цього матеріального, що в ньому вбудоване щось динамічноіматеріальне. Нелюдська гострота художнього ока вгледіла у згаданих сходах «протомодель» кінематографічної плівки: число сходиночок кожного прольоту чи не еквівалентне числу кадрів за одну

секунду. Так «сходи» стають ідеальною моделлю самого перебігу історичного часу — в його власне кінематографічній фіксації...

«Земля»

1798 року в «Енеїді навиворіт» художньо самовідкриває себе народно-український світ, передусім — світ рустикально селянський.

1930 року цей світ, напередодні своєї історичної катастрофи, ніби завершує попереднє художнє самопізнання — в Довженковому фільмі. Завершує в режимі особливого історичного «моно-кля», що бачить усе абсолютно конкретне, але рішуче не бачить своєї грізно-невидимої перспективи. «Земля» — кінематографічне відтворення чи не тисячоліття певного етнічного циклу (пор. містифіковану хронологію «Звенигори») якраз напередодні його трагічної коди-завершення.

«Тіні забутих предків»

Унікальна зустріч щонайрозвиненішої естетики цивілізації, її віртуозно тренованої зіниці, у усю сумою доцивілізованого світу, з архаїкою — якраз напередодні її цілковитого зникнення з реального історичного обрію.

«Криниця для спраглих»

Апокаліптичне дзеркало, що віддає весь безмір національно-історичної катастрофи, у стихіях якої зникає цілий етнос, поглинутий тим апокаліпсисом. «Тіні» й «Криниця» творять неймовірної художньої сили діалогію-елегію такого зникнення, зникнення, що міріади разів мало місце у світовій історії, але автентично-кінематографічно було зафіксоване тільки один раз — у цій діалогії.

«Рокко та його брати»

Стрічка трьох фундаментальних для всієї людської культури зустрічей: вишукано-аристократична, навантажена тисячолітньою традицією культура, представлена тут герцогом-комуністом, зустрічається з плебейсько-демократичним, масовим-низовим світом, а в цьому останньому простодушно-варварсько-патріархально-сільське зустрічається з варварсько-міським. Так, напевне, останній із римських патрициїв співчутливо-безнадійно споглядав вест-готів, що входили до «Вічного Міста». Потрійний ритм тих зустрічей творить незвичайну поетику цього фільму, що є одним з найбільших естетичних рекордів середземноморського світу — від заснування Риму до останніх сезонів його «вічного» ж занепаду.

«Попіл та діамант»

Навічна кінематографічна сага про одвічну нерівновагу лю-

дини та історії. Особистий «міт» так званої особистості тут безперестанку перекривається «довкіллям»: неймовірна глибина кадру в цьому фільмі будується саме як невпинне витіснення з нього тієї «особистості».

«Дні затемнення»

Кінематографічний епос безнастанного відчуження людини од довколишнього світу — як найфундаментальніша характеристика цього останнього: «Дні затемнення» — то не спазматика історії, а її постійна ознака, абсолютна константа.

«Вісім з половиною»

«Петь не могу. Это — воспой!» (Цветаєва). Дивовижне видовище, в якому «одвічно-інтровертне» художника раптом стає безберего-екстравертним, та ще й у найкризовішу хвилину цього художника. «Вісім з половиною» означає для кіна те ж саме, що поява так званого «психологічного роману» для літератури. Фільм, що в ньому вперше екранна зіниця була повернута всередину явища, яке умовно зветься людською душею.

«Людина йде за сонцем»

Єдиний справді оптимістичний фільм у всьому світовому репертуарі, що він з абсолютною автентичністю переводить тисячолітній обряд ініціації (посвячення дитинного в стихії дорослого існування) в екранний реєстр. Якби людство зберегло бодай соту долю того тону, що сповнює цей екран, то воно, можливо, було б врятоване.

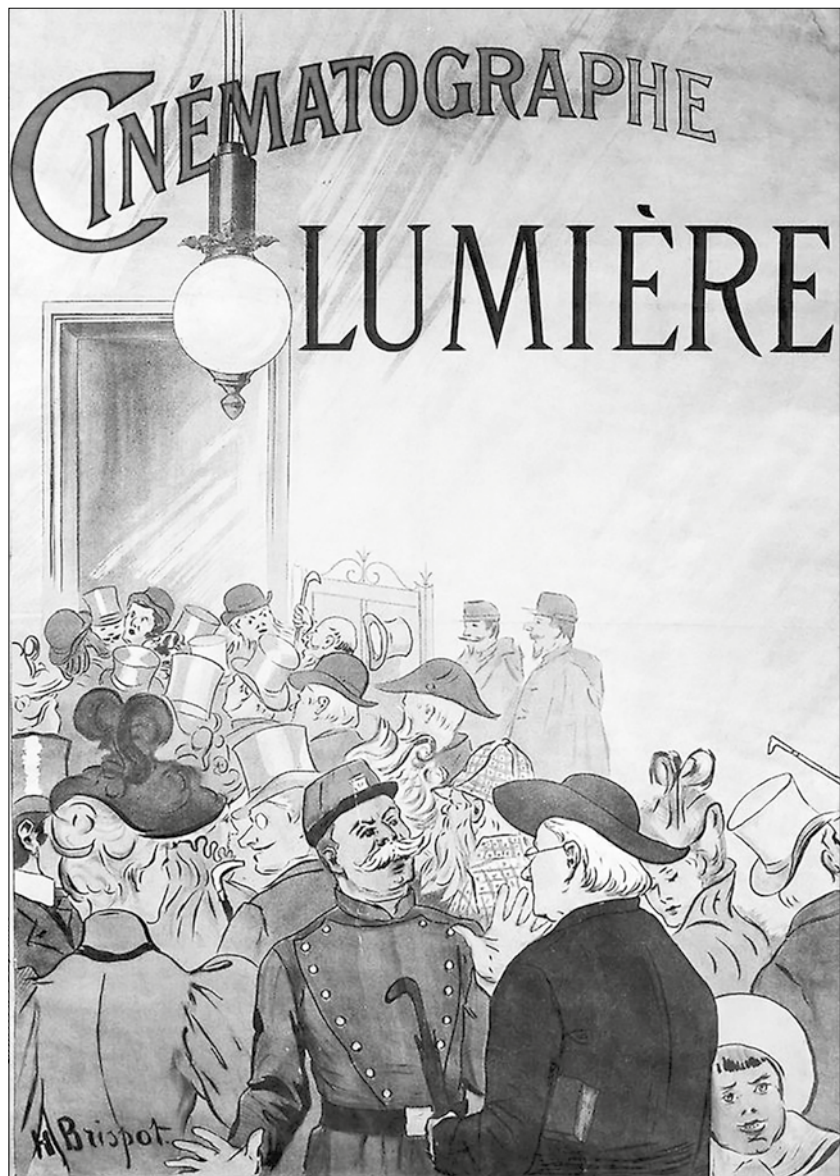
«Іванове дитинство»

У великому часі кіна — це несвідома, геніяльно-інстинктивна полеміка з фільмом «Людина йде за сонцем». Полеміка дитинства з історією. Передчуття «Зони», якогось «нульового меридіяну» останньої.

«Диалогія «Ностальгія» — «Жертвопринесення»

У межах кінематографа, цього постіконного, нібито нерелігійного мистецтва, диалогія Тарковського — найбільше досягнення християнської свідомості, що прагне світову речовину порятувати через іматеріальне.

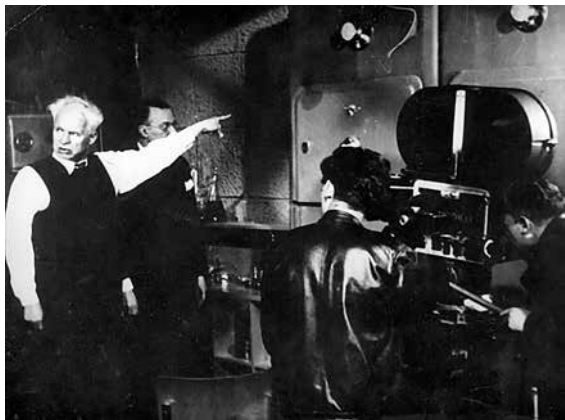
ІСТОРІЯ



Плакат до фільму Братів Люм'єрів
«Прибуття потяга на вокзал Ля Съота»

ФРАНЦУЗЬКА «ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНА»

Книга Любомира Госейка, французького кінознавця українського походження, заслуговує негайного перекладу з французької на українську. І не тільки тому, що вона є поки що унікальною у всьому світовому кінознавстві (включаючи українське...) підкреслено цілісною ретроспективою національного кіна першого його століття. Від Тимченка, тубільного винахідника рухомого зображення, до українського ж кінопроцесу середини 1990-х. Але й тому, що цей огром національних кінофактів — чи не в усьому їхньому хронологічному, персоналогічному і спеціальному «фільмографічному» складі — подається, у всіх його проявах, під кутом рішуче несподіваним для нашого читача. Ну і от кіноглядача. Затероризованих чи не столітньою диктатурою того чи того догмату. Чи то комуністично-тоталітарного чи народницько-патріотичного. Тоді як перед нами прозоре паризьке свічадо українського кіна-XX, рішуче вільне від усієї тієї системи ідеологічних упереджень, марновірств, табу і всього іншого міфологічного сміття, що все те століття перепов-



*Олександр Довженко.
Знімання фільму
«Щорс»*

нювало нашу, з дозволу сказати, свідомість. Добродій Госейко за обставинами свого походження сердечно прив'язаний до всієї української кіносуми, але водночас, за іншими своїми обставинами, він належить до тієї культурної традиції, яка, на різку відміну від нашої, уже століттями поєднує родовий нахил до чіткої структурності і взагалі стрункої морфології з органічною («просвітницькою») відразою до будь-якого світоглядного кліше. Відповідно дослідження французького автора виконане в режимі того національного методу, до якого ми ще не звикли. От уже справді добрий приклад інтелектуальної продукції, де «необхідність» і «свобода» творять добрий діалектичний тандем. Автор ретельно, — аж каліграфічно, — прописує весь столітній український кінопейзаж з усіма його героями, антигероями і просто персонами, але на диво у вільній тональності. Позбавленій згаданій ідеологічної міфології. Будь-який кінематографічний факт тут дорівнює, перепрошую за тавтологію, фактові ж. А не його апіорній інтерпретації. Та ще й пришелепуватій. Відцензурованій-відредагованій у відповідних підрозділах ідеологічної поліції.

...Свого часу один скромний діаспорний автор спробував було подати — як на той час — хронологійно повний нарис українського кіна. І майже одразу по тому у московському кіночасописі з'явилася рецензія під назвою «Хто ви, містере Берест?» Сказати б, рецензія-у-цивільному.

Хто ж ви, пане Госейко? Автор, що він першим у вже минулому столітті здогадався і зумів зібрати практично весь його основний український кіноматеріал і віддати його у певній — хронологійній, світоглядовій та спеціально-естетичній — послідовності. Нормальний культурний акт. До такої норми, однак, ми ще не доросли — по плечі вбиті у той чи той передсуд.

Французький же автор перебуває у зовсім іншому розумовому полі. Що в ньому інститут «ідеологічного» редагування (і зовнішнього, і особливо внутрішнього) агонізував ще за доби чи не Вольтера. Тобто задовго до появи кіна. Отже, Любомир Госейко на нібито добре знайому нам українську кінофактичність спрямував французький когнітивний прожектор. І та фактичність раптом постала у доволі несподіваному, — але вочевидь переконливому — освітленні й висвітленні.

Сама титулатура семи розділів книги кидається в око своєю елегантною хронологійно-семантичною простотою.

«До витоків кіна на Україні»; «ВУФКУ»; «Від розкуркулення до соціалістичного реалізму»; «Сталінське кіно»; «Відлига»; «Від перебудови до незалежності». Справді, дуже просто і дуже точно. І дуже несхоже на незграбне «підчасся» рішуче всіх наших недавніх «курсів». Де весь український і кіно-, і весь інший «матеріал» був примусово підверстаний «до» і «після» «Жовтня». А далі від одного «з'їзду» до іншого. Від однієї всеохопної диктаторської стилістики до іншої, так само обов'язкової.

Французька «Історія українського кіна» віддає, на противагу всім тим недавнім нашим містифікаціям, певну «дожовтневу» «автономію» цього кіна. Відтак подальше його жанрове сум'яття, коли воно ще не до кінця підлягало тотальному (а тим більше тоталітарному) адмініструванню. Відтак — соцреалізм, сталінщина, відлига впереміш із гнилими заморозками, перестройка. І те, що постало за нею.

Всі відповідні «екранні» факти так чи так автором означені. Осмислені. Класифіковані. Але як саме?

Парадокс книги Л. Госейка полягає в тому, що показаний у ній український кінопроцес, за винятком порівняно коротких «дожовтневого» і посткомуністичного його періодів, то справді кіно уявлене. Незрідка аж безпросвітно залежне від режиму. Від нього похідне. Ним орієнтоване. То що. Радянське українське кінознавство, у відповідності зі своєю просто-таки легендарною сервільністю, ту залежність колись інтерпретувало, відповідно зі ступенем ідеологічного патосу кінотвору (а чи з офіційним його поцінуванням) — як міру його «якості» і «вартості». Ось так посередині нашого кіна і опинився — навіть не Олександр Довженко, а Тимофій Левчук. Сьогодні ж, у термінах грінченківського словника, вже «наоборіт» — прийнято відмахуватися від «тоталітарного кіна». І від довженківського, і від левчуківського... Тоді як французький дослідник, саме у продовження свого питомого лібералізму, уважно розглядає кожний кінофеномен такої тепер нелюбої нам епохи. Розглядає, пам'ятаючи постулат європейської естетики, похідний від славнозвісного рядка про дух, який літає там, де хоче. Справді, повне уявлення художнього інстинкту — неможливе... Добра підстава для дослідницької уваги бодай до якоїсь своєрідності в тому чи тому кінотворі — ніби аж мертвого духовно часу. Але ж, можливо, єдина позитивна якість історії у тому і полягає, що у ній нема абсолютно мертвих павз. Французький автор, у зв'язку

з цією якістю історії, під своїм аналітичним об'єктивом, «об'єктивно» розглядає і ту чи ту кінематографічну якість. Саме так він дивиться на Довженка чи Кавалерідзе. Де догмат бореться з мистецтвом (і навпаки). У Довженка він віднаходить унікальну для ангажованого тоді мистецтва часову глибину. Намагання виявити у категорично запропонованій історією ідеї не догматичну, а антропологічну її основу. Саме часову. Космічну глибину, що у неї аж ніби «провалюється» сюжет «Звенигори». А відтак і фабула «Землі».

Автор добре відчуває цю взагалі-то трагічну конкуренцію в тогочасному українському кіні — його ідеологічного примітиву і дивовижно автентичної світоглядної глибини. Він убачає ту конкуренцію у безлічі інших явищ «уярмленого» кіна. І відповідно створює не просто об'єктивний, а справді читацьки цікавий його ландшафт. Не лише, зрештою, для Довженка, а й для всього підрадянського українського «мейнстріму» він знаходить не просто добре, а саме метке і містке «французьке» слово.

Дивним чином це нагадує «основний метод» нині, на жаль, уже покійної кінознавиці-архівістки Тетяни Дерев'янку, тут тепло і точно згаданої. З її послідовним намаганням обов'язково віднайти в будь-якому фільмові «рідної» кіностудії імені Олександра Довженка бодай якусь гуманістично автентичну ноту.

Те саме шукає і знаходить Любомир Госейко. І не у вигляді якоїсь риторики, а як певну художню конкретність (приміром, авторські спостереження над скульптурою «як семантичним елементом» кінематографа Кавалерідзе).



Любомир Госейко у Київському Домі кіна на презентації своєї книжки «Історія українського кінематографа»

Взагалі книга Госейка вабить тими нескінченними і водночас дуже «діловими» у ній спостереженнями над тими чи тими структурними першоелементами українських кінотворів.

Може, і несподіваними для нашого читача, але саме тому невідпорно цікавими спостереженнями. Наприклад, дефініція «Весни на Зарічній вулиці» як «комедії звичаїв» для нас справді несподівана. Але саме вона допомагає, зрештою, осягнути своєрідний «авангардизм» того фільму, який уперше у повоєнному і вже навіть «відлиговому» кіні показав масове людське середовище — без кон'юнктури. Без відповідних ідеологічних реверансів у бік пролетаріату. Зрештою, Госейкова «Історія українського кіна» містить сотні й сотні таких жвавих «кіноновел», які показують у зовсім новому світлі нашу кіноминувшину. Здавалося б, уже назавжди впокоєну у фільмотеках і в коротких — аж катастрофічно «коротких!» — курсах історії нашого кіна.

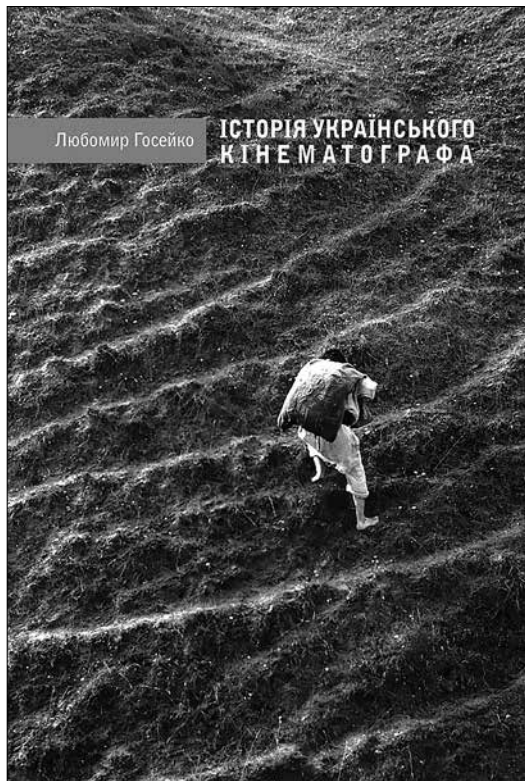
Автор знаходить інші — підкреслено «інші» — слова для означення так званого Українського Поетичного Кіна. Емблематичний у зв'язку з тим напрямом фільм Сергія Параджанова постає тут як похідне від доволі довгого і важкого процесу десталінізації. І загальної української ситуації. І власне історичної, і ось кінематографічної.

Взагалі авторові особливо вдається картина тих стрімких еволюцій нашого кіна. Чи від сталінщини до «відлиги». І далі. Чи від «стагнації» до кіна «перестроечного».

Тут назагал Госейко як історик кінематографа не має собі рівних. Бо він уперше, змобілізувавши силу-силенну фактів, подав цілісну картину майже катастрофічної динаміки українського кіна — від його скініння на початку 1980-х до його хай недовгого, але кипіння наприкінці того десятиріччя. Нагадаємо, що, попри публіцистичні гори тогочасної, широко кажучи, кінофейлетоністики і взагалі «журналістики», ми, схоже, так і не спромоглися на створення бодай скромного цілісного «курсу» — того нового курсу українського кіна. Це зробив саме французький кінознавець.

Але, як бачимо, не тільки стосовно останніх півтора десятків років, що впродовж них рішуче змінився сам спосіб нашого національного існування.

...Свого часу футурист Віктор Шкловський, майбутній ентузіаст кіна, висунув теорію «очуження» як одного із найактивніших чинників мистецького процесу. Любомир Госейко, поряд зі своїми



Обкладинка книжки

«нормальними», ніби «картезіанськими», суто академічними зусиллями до необхідної класифікації українського кіноматеріалу (може, навіть несподівано для самого себе) подав його в тональності саме «очуження». Будь-який новий погляд на будь-який предмет — то і є власне інтелектуальний та естетичний мотор культури.

Госейкова «Історія українського кіна», напевне, містить багато несподіванок для її французького читача. Зважаючи на трагічно довге наше відчуження від Заходу (див. про це у передньому слові до «Історії» пані Франсуази Навайль).

Але так само ця книга містить сюрпризи і для читача вітчизняного.

Отже, належить, не відволікаючи на безрік, перекласти це дослідження українською.

...Ми так довго говорили про шлях України «до Європи». Отже, не треба гаяти часу, коли сама Європа йде до нас.

У вигляді цієї елегантної — і семантично, і поліграфічно — книжки (450 сторінок).

ПОЧАТКИ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОІСТОРІЇ

Кінознавство — перепрошую Музу екрана — було й залишається не стільки «науковим», скільки «білянауковим» предметом. Замалим не всі його тексти, від грубесних трактатів до фейлетонів у вечірніх газетах, — то імпресіоністські вправи... Літературні сеанси суб'єктивності всього її спектра. Індивідуалістична примха як метод...

Проте є в цьому анархічному цеху один підрозділ, який, за самими своїми суворими фаховими першоумовами, потребує автентичної наукової і взагалі дисципліни. Підрозділ, що всі зусилля в ньому доконче вимагають граничної об'єктивності.

Історія кіна трохи нагадує один із найдисциплінованіших напрямків мовознавчої науки. Дескриптивну лінгвістику. Остання крок за кроком пояснює-описує всі поверхи людського мовного спілкування. Історія кіна, від перших його жестів до біжучих сезонів світового екрана, робить, власне, те саме: дескриптивний, — отже, гранично відчужений від будь-якої суб'єктивності — опис рішуче всіх кінофактів у контексті їх хронології. Дескрипція перебуває поза пізнішим за ті факти їх поділом на «якісне» й «неякісне», «добре» й «погане», технологічне, естетичне, ідеологічне тощо. Історія кіна — й, мабуть, історія взагалі — має відтворювати у своїх ретроспективах усю суму минулої події.

Події кіна в цьому разі.

Парадокс такого відтворення полягає в тому, що коли воно справді об'єктивне й повне, то в ньому обов'язково проступає та чи та аж наскрізна істина минувшини. Якась його ніби стратегема.

Сказане вище — то ніби анотація до методу Володимира Миславського. Автора напрочуд цікавої книжки — й за задумом, і за виконанням. І за методом того й другого.

Свідомо — а чи за непомильним інтелектуальним інстинктом — цю працю задумано в режимі евристичного змагання з нібито академічними курсами історії кіна. Дореволюційного та пореволюційного. Курсами, які з усіх своїх авторських сил ідеологізували відповідний матеріал — і тим самим перетворювали його на якісь фантоми. Та ще й вибіркові.

А особливо це стосується історії вітчизняного кіна. Себто того, що постало спочатку на південному заході Російської та — частково — на сході Австро-Угорської імперій, а потому трансформувалося в кіно підрадянської України.

Наш видатний кінознавець Іван Корнієнко вкупі зі зменькою таких самих ентузіастів усе життя збирав українську кінематографічну «фактичність». Проте в руках її інтерпретаторів-ідеологів вона чи не зникала — в тих «курсах» та «історіях». Ну, не можна ідеологічне решето з його безперестанним просіюванням наповнювати будь-якою сипучою речовиною... А особливо — кінематографічною.

Книжка добродія Миславського рішуче відсторонена від будь-якої ідеології. На противагу нібито академічному кітчеві, нею по вінця переповненому, цей автор створив свого роду кінознавчий епос-1896–1921, де всі кінофакти того часу, по суті, рівноцінні. Еквівалентні один одному.

Український «кінокилим» тих років усіх його малюнків та візерунків. Усе, що стосується тут появи кіна та подальшого його становлення-розвитку. Саме в режимі тієї рівнозначності й повноти.

Піонери кіна. Перші кіносеанси. Кінотеатри та кінопрокат. Формування кіноавдиторії. Просвітницький кінематограф. Хронікальні кінозйомки. Виникнення ігрового кінематографа. Ігровий кінематограф часів Першої світової війни та Лютневої і Жовтневої революцій. Зародження українського державного кінематографа періоду УНР і гетьманату. Кінематограф громадянської війни — всіх її сторін. Кіноосвіта. Російське кіновиробництво на території України часів громадянської. Кінематограф радянської України. І насамкінець — «кіноеміграція».

Отже, чи не весь «кінокристал» тих часів. З усіх його боків і граней. Настільки ж розлогий, наскільки й стислий кінофактаж тієї доби, її кіно-картина...

І йдеться не лише про певну екзотичність деяких представлених тут тем (кіно уенерівське, гетьманське, білогвардійське;

ба навіть мимохіть згадане — махнівське...). Йдеться про те, що ці підрозділи першої частини рецензованої книжки — то взагалі ніби «підназви» будь-якого кінофеномена в його національно-часовій цілісності, тотальності. Огром фактів, що відображає те ціле. Свого роду кіновибух на території України — від Львова до Чернігова; від Києва до Харкова — Катеринослава — Одеси. Крим кінематографічний... Аж до села Ольшани на Слобожанщині...

Ці двісті з чимось сторінок виконано, як колись казали філологи, в техніці центону (тобто текст складено з безлічі прихованих або ж неприхованих цитат); чи не в кожному періоді тут — посилання на силу-силенну літератури з відповідних питань, означених у тих підназвах-підрозділах.

Так воно й повинно бути в дослідженні об'єктивно-історичного штибу: автор тут надзвичайно інтенсивно використовує напрацьоване до нього (серед іншого — вкрай змістовні праці Л. Пухи, Р. Росляка та ін.), але водночас той аж безберегий матеріал систематизує, класифікує, розподіляє відповідно до своєї хронологічної та географічної диспозиції в тогочасному часопросторі. Український кінематографічний «хронотоп» — саме у всій його тотальності-1896–1921.

Тут немає місця чомусь «зайвому», периферійному, загумінковому. Тут усе і всюди — «центр». Адже будь-який, здавалося б, вторинний (ба навіть менше) факт того національного кіноепосу раннього його періоду обов'язково сигналізує про загальний його стан і характер, про його якщо не національну, то принаймні територіальну специфіку (дуже влучні спостереження автора, як «матеріальне» обмежувало можливості місцевої кінохроніки і як її витісняла столична).

У книжці немає ніякої риторики, патріотичної чи якоїсь іншої. Є лише сума фактів, які творять тут національний кіноландшафт тих десятиліть.

Друга частина видання — «фільмографічний розділ». Номенклатура фактично всіх фільмів — усіх жанрів і видів, — які з'являлися на українській території впродовж даного періоду. «Ігрові фільми недержавних студій (1907–1920)». «Хронікальні фільми і сюжети кінохроніки (1896–1920)». «Фільми УНР, Гетьманства і Директорії (1917–1918)». «Фільми Української Радянської Республіки (1917–1921)». 1129 одиниць цієї фільмографії!

Тут цікавим є навіть співвідношення кількості сторінок, введених на ту чи ту тематику. «Ігрові фільми недержавних студій» — 64 сторінки. «Хронікальні» — 10. Не-радянські — вісім. Радянські — 20. «Пагінативна» проекція тогочасної історії. Тогочасних масових інтересів та вподобань...

Той «фільмографічний розділ» — узагалі блискуча й водночас точна система всіх кінематографічних сигналів національного часу відповідного періоду.

Відтак, панове кінознавці, на основі саме цього циферблата, розкресленого Володимиром Миславським, і пишіть свої дослідження про той кіноперіод: той розділ вочевидь поменшить наш методологічний імпресіонізм. А тим більше — хаос...

До тієї фільмографії — життєписи кінематографістів. Їх близько 200... Призабуті, а то й узагалі вже не згадувані персони раннього національного кінопроцесу. Від Азагарова, Байди-Суховія, Баллюзека та Бонча-Томашевського до Я. Ядова. Уже з персональною їхньою фільмографією. А також із їхньою, тих людей, неабиякою біографічною екзотикою. Незрідка драматичною.

Словом, змістовний «персоналістський» додаток до обов'язково «імперсональних» фільмових переліків.

І далі — вже зовсім трудомісткі додатки до основного змісту. Алфавітний індекс ігрових фільмів. Синхроністичні таблиці українського й російського кіновиробництва (з його аж несподіваною для нашого сучасника успішною конкуренцією тутешнього виробництва з «великоруським»). Список екранізованих літературних творів (серед авторів — Котляревський, нині забутий Дмитро Дмитренко, Кропивницький, Старицький, Шевченко...). Аж до зовсім уже несподіваного — «Українська тема у фільмах російських студій». Географічний і тематичний вказівники до всіх згаданих фільмів, хронологічний покажчик до українського кінопроцесу, вибіркового (!) перелік тогочасних кінотеатрів, кіновиробничих та кінопрокатних компаній (знов-таки на географічній основі). Бібліографія тутешніх тогочасних кіновидань.

Колись великий філолог Скалігер, засновник наукової хронології і такої самої бібліографії, порівнював створення тих чи тих «лексиконів» із подвигом Геракла.

Залишмо те порівняння минувшині й звернімося до рецензованої книжки, цього свого роду «лексикона» ранньої української

кіномови. Енциклопедичного за своїм характером довідника про кіно в Україні — від Тимченка й Федецького до його повного більшовицького одержавлення.

Добродій Миславський спромігся самотужки підготувати той наддовідник, снаги на який не знайшлося в цілого академічного середовища, хоча воно нібито було й «інституалізоване» на створення видань такого типу... Що ж, як мовив колись Шекспір, гріх на тому, хто вкрав. Украв національний час, що в ньому таке видання мало б з'явитися набагато раніше.

Але ж воно з'явилося!

То як там про це сказано у згаданого Скалігера?

Зрозуміло, що у виданні такого типу з його необхідністю тисяч і тисяч фактів, дат і т.ін. хронологія іноді «заскакує». Щось схоже постійно траплялося навіть із «мальтійським механізмом» у «старовинних» кінопроекторах.

Та все ж таки помилки цього типу в наступному (вже українському) варіанті видання треба обов'язково усунути.

Приміром, письменник-сценарист Брешко-Брешковський помер не 1933-го (с. 435), а 1943-го, а Людмила Старицька-Черняхівська народилася не 1896-го (с. 484), а 1868-го. І т.ін.

Розуміємо й поділяємо антипатію автора до першого, такого незграбного тому «Історії українського радянського кіно», але редактором-патроном цього видання був не Будяк, а Буряк (с. 8).

І тому подібні огріхи. Які, зрештою, не могли не з'явитися при такому корпусі наведених автором фактів.

Йдеться насамкінець не про них, а про загальну стратегему, що — якраз насамкінець — впливає із того гіперкорпусу, з усієї книги Миславського.

...Виявляється тут, у цій країні, чи не від першої миті існування кіна — масова зіниця аж заворожено зупинилася на ньому. Праця Володимира Миславського в безлічі жанрів досліджує цю завороженість.

...Тут, отже, так напружено вдивлялися в рухоме зображення, з таким щирим подивуванням та інтересом — і просто ентузіазмом, — що насамкінець кіносеансу-1896–1921 не міг не з'явитися Олександр Довженко... І його наступники.

Отож пропоную редакції КІНО-КОЛА висунути рецензовану книжку на здобуття Довженківської премії.

P.S. Не можна не подякувати харківським добродіям, які в найкращих традиціях слобожанського доброчинства допомогли авторіві, завдяки чому книжка має прегарний дизайн.

Видання було здійснено за моральної та фінансової підтримки компанії «1+1 Дистриб'юшн» та особисто Олександра Юдицького й Володимира Аксьоненка, народного депутата України Дмитра Святаша, голови правління Акціонерного банку «Факторіал-Банк» Олександра Коротіна, президента корпорації МКС Олександра Головченка.

KINO-КОЛО. — 2005. — №27

НОТАТКИ ДО «ІСТОРІОГРАФІЇ» УКРАЇНСЬКОГО КІНА

Історія мистецтва — похідне від загальної історії, від усієї її суми. Політичної. Господарчої. Інтелектуальної. І т.ін.

Такого висновку дійшло мистецтвознавство — і, сказати б, суспільствознавство — кінця тепер уже позаминулого століття.

Принаймні так вважав Іпполіт Тен, який помер 1893-го. Себо того року, коли «український механік-винахідник Йосип Тимченко... сконструював був стрибковий черв'ячний механізм-завитушку, що забезпечував переривчасту зміну зображень для проєкційного стробоскопічного апарата російського фізика Ніколая Любімова»¹. Того самого року, коли Фрізе-Грін, схоже, вже встиг показати рухоме зображення на екрані, — за легендою, одному-єдиному глядачеві, якомусь поліціантові, нічному черговому — той завітав на вогник до майстерні винахідника. Року, коли брати Люм'єри і брати Складановські вже працювали над своєю інженерно-технологічною версією того зображення. А російський віртуоз-лаборант В. Лермантов трудився над гаслом «Кинематограф» для енциклопедичного словника Брокгауза — Ефрона: «Кинематограф. — Одно из изобретений Эдисона (1881 г.), по видимому, еще и теперь не доведенное до конца и подробно не описанное»².

Словом, ера рухомого зображення, доба кинематографа розпочалася! І, виходить, мистецтво на основі такого зображення, — мистецтво кіна — теж підлягає тому соціологічному правилу, що його нібито так твердо встановила, широко кажучи, «школа» Іпполіта Тена? Правилу, до якого потому приєдналося марксистське мистецтвознавство — від Плеханова й Вільгельма Гаузенштейна до Вальтера Беньяміна й Теодора Візенгунда-Адорно.

Щоправда, насамкінець того ж століття складається дотепна, морфологічно дуже сильна доктрина Гайнріха Вольфліна, згідно з якою мистецька історія — а передовсім історія пластичних мистецтв — то вже цілком суверенний художній процес, незалежне від довколишнього світу чергування так званих «оптичних зон», самодостатня переміна «типів бачення і пластичного вираження»³.

Суперечка між «соціологією мистецтва» і «формальним мистецтвознавством» триває і, певно, триватиме далі. Але для нас тут, у цьому аналітичному випадку, головне — інше.

Кіно з перших кадрів-кроків свого існування перебуває в «оптичних зонах» цих двох великих мистецтвознавчих морфологій, двох принципів дослідження будь-якого мистецького факту. У їх тіні (чи світлі).

Отож спробуємо подивитися на всю українську кінематографічну суму з аналітичної висоти обох надметодів. Почергово.

І тільки-но ми беремося до такої спроби, як відразу ж опиняємося наодинці з василіском національної історії, який, зрештою, не стільки гіпнотизує дослідницьку зіницю, скільки безперестанку її містифікує!

Драматичне й по сьогодні питання. І його драматизм побільшує та обставина, що на інших довготах європейського простору воно, те питання, схоже, давно вже втратило будь-яку злободенність. А тут, в Україні, аж палахкотить усіма кольорами діалектики: що ж то таке, наша «національна історія»?!

На її тлі, відповідно до настанов соціологічної інтерпретації мистецької історії, маємо розглядати й історію українського кіна...⁴

Але ж для такої оптики треба, принаймні, мати таке тло.

Ідеться, зрозуміло, не про саму суму української історичної події, нашого минулого як такого. Ущерть переповненого стихіями, що й досі аж клекотять і в так званій масовій свідомості, й (у всіх напрямках) у тутешній свідомості індивідуалізованих. За обсяги й температуру українського минулого можна і треба бути спокійним. Такої чи такої буттєвості — принаймні того, що в популярній літературі нині називається «пасіонарністю», — тут хоч відбавляй. Ідеться, вочевидь, про щось зовсім інше. *Про конкретну історіографічну інтерпретацію того минулого.*

Роботи над нею в національній культурі, на жаль, ще не виконано. Принаймні в необхідному обсязі.

Тут ми справді опинилися позаду всієї Європи. Зате аж далеко попереду неї — в напрямку екзистенційного, суто психологічно-емоційного переживання минулого.

...Знов-таки, сюжет із кінця тепер уже позаминулого століття. Директор Національного архіву Французької революції розповідає охочим слухати, що через кожні п'ять років він змушений міняти персонал працівників свого закладу. Бо ті, працюючи з документами революції, швидко стають або її прихильниками-екстремістами якобінського штибу, або так само лютими її ворогами. На кшталт графа Жозефа де Местра, славнозвісного ультрареакціонера...

Ті пристрасті довкола історії давно самі вже стали історією. Нині про графа де Местра французькі університетські ліберали й навіть радикали пишуть коректні монографії. *Sine ira et studio*. А коли на початку дев'яностих тепер уже минулого століття — в Бретані — відкривали пам'ятник загиблим від якобінського терору селянам-роялістам, то на тому відкритті, сказати б, клетотів лише присутній там Александр Солженіцин... Російсько-євразійський психологічний дуплет аксіологічної не-вирішеності історії минулого, що аж бурхає в нашій історії сьогоденній.

Серед іншого — чи не тотальна війна пам'ятників у ній. Колись доктор Фройд, пояснюючи структуру несвідомого, що в ньому минуле опускається аж на самісіньке дно, ставив риторичне запитання — у зв'язку з тією структурою: чи ж можна собі уявити, щоб нині лондонець, підійшовши до пам'ятника Нельсону, почав би гірко плакати — над загибеллю адмірала під час Трафальгарської битви...

В Україні ж пам'ятники все ще оплакують. Або ж намагаються поруйнувати. У всіх жанрах апотеози або того ж руйнування⁵. Один памфлетист невисокого штибу навіть підняв публіцистичну руку на шевченківський пам'ятник. Забувши — за словами Дмитра Корчинського, — що пам'ятники вміють битися.

Але залишмо всі ці пристрасті історикам на майбутнє. Для нас вони тут — лише психологічні сигнали згаданої ціннісної не-вирішеності подієвої спадщини, що зветься українським історичним минулим. Емоційні гейзери, що ними аж вибухає те чи те «масове», а чи інтелігентське середовище. Інше.

Питання про те, як же створювати національну історію національного кіна за дороговказами — національної загальноісторичної суми, на універсальному її тлі. Якщо те тло в національному інтер'єрі — ще не поставлене. Хай вибачать мені наші шановні історики.

Що ж, очевидно, треба розпочинати передусім зі щиросердого визнання цієї відсутности.

...Наприкінці 1950-х, в кулуарах якогось славістичного конгресу, великому україністові-емігранту Дмитру Чижевському показали перші числа свіжоствореного тоді київського «Українського історичного журналу». Погортавши його, вчений сказав сусідові-русисту: «Положительно: для готтентотов».

Це чи то епітафія чи не на всій українсько-радянській гуманітарній сумі, чи то епіграф до неї.

Так званий кенотаф, себто «порожня могила», як говорили в античності. В останні десятиріччя історія ніби й поховала ту «псевдогуманітарну беззмістовність» у своїх «кенотафах». Але що ж ми маємо замість?⁶

Принаймні, у випадку національного кінознавства ми маємо саме такий кенотаф. Моторошну семантичну порожнечу в таких-то накладах і виданнях, в таких-то «академічних» жанрах.

Взагалі-то в усій сучасній європейській історіографії є один і той самий родовід. Генеалогічно вона походить із доби романтизму з її, перепрошуємо за тавтологію, романтичним народництвом. Той романтизм (власне, різного роду містифікації довкола культу народу) з часом потроху поменшувався. З поміччю архівів, документів і взагалі джерел. І, зрештою, історична наука ставала справді наукою. Діловою і прагматичною. Нею вона і постає на більшості згаданих географічних довгот.

За гіркою виїмкою українських.

Драма української історіографії, котра в часи «Історії русів» дебютувала як тогочасний «самвидав». А далі було ще важче.

...Історія української історіографії ризикує постати як меланхолійний перелік не тільки видатних (чи просто кваліфікованих) авторів, а і їхніх безнастанних громадянських катастроф. Спочатку романовських часів, а затим (у ще більшому ступені того вже навіть не драматизму, а трагедійности) радянських...

Шкода. Дуже шкода, що, певно, лише київська політична поліція-1988 знімала на відеоплівку перше — повоєнного часу —

врочисте зібрання на честь академіка Михайла Грушевського. Зібрання, що на ньому інтелігентська аудиторія, котра в неймовірному історичному темпі тоді починала вже самовизначатися як націонал-демократична, постала в дивному, аж протиприродному поєднанні з його офіційним «президіумом». А власне — з інституалізованою бандою безсоромних кон'юнктурників від історіографії. Власне, ті псевдоісторики десятиріччями й десятиріччями і плели примітивну текстуру — для вжитку чи не «готентотів».

На тому зібранні, зрештою, раптом чітко проступила «гіпнократова маска» (передсмертні риси) того «гуманітарного» українського василіска, який чи не півстоліття спотворював «оптичну зону» національної зниці. До повної її сліпоти⁷.

Остаточної альтернативи тому безнастанному спотворенню — водночас — далеко ще не сформовано. Адже Україна, попри схожість кольорів на національних прапорах, — це не Швеція, де, серед іншого, приміром, давно вже діє товариство нащадків тих вояків короля Карла XII, які загинули під Полтавою...

Але відтак проблема тієї альтернативи — уже суто цехова «історіографічна» проблема. А історика національного кіна вже, знов-таки, цікавить його суто кінознавче цехове питання: шлях до створення національної кіноретроспективи. Саме на тлі ретроспективи загальнонаціональної.

Розпочнемо з того, що український історик українського кіна, отож, фактично не маючи автентичного «асистента» у вигляді добре розробленої моделі національного минулого, — повинен, у всіх своїх побудовах, необхідно та неунікно чи не власноруч, самостійно облаштувати собі те загальнонаціональне тло. А точніше, загальноісторичне.

Кілька зауваг із цього приводу. А власне — у зв'язку із самим терміном «український», «українська культура». Згідно з дотепним висловом кінознавця й поета Леоніда Череватенка, «українська культура — то все, що духовно та мистецьки мало місце під українським небом». Себто — ніби територіальний підхід до названого феномена.

З цього погляду, французькі кіномеханіки, які показали люм'єрівські стрічки одеситам 18 серпня 1896 року, — то вже функціонери українського кінематографічного процесу, ба на-

віть його ініціатори. А, скажімо, «Панцерник «Потьомкін», що його знімали в Одесі, — то український фільм.

Приваблива методологічна простота цієї тези.

Зрозуміло, рішуче всі кінофакти, що мали місце «під українським небом», справді належить збирати й осмислювати. Але водночас треба, нарешті, обережніше (точніше — доречніше) вживати сам епітет — «український».

«Національна культура» — то передусім головний засіб до самоосмислення або, як тепер кажуть, самоідентифікації того чи того народу. Саме так.

Тож справді подивімось об'єктивно в «історичний об'єктив».

Україна-XIX, остаточно інкорпорована колосальною євразійською імперією, підлягаючи їй тоді ще нічим і ніким не обмеженому могуттю, лише фрагментарно, лише в деяких хай виразних — але саме окремих — випадках (літературних, театральних, науково-історіографічних тощо), вдається до такої самоідентичності. Власне, до тих чи тих її пошуків, спроб до неї. Кінознавцеві, отже, належить самому орієнтуватися в тогочасному «українському пейзажі».

Кінець того століття тут — це демографічно аж неозоре, багатомільйонне, автентично-українське селянське море. З дуже сильними й дуже впливовими елементами традиційної культури. Від мови до обрядовості. А поряд — категорично зросійщене «українське» місто. За спогадами письменника Андрія Головка, навіть саме слово «Україна» для школярів-підлітків із міської демократії залишалося тоді зовсім невідомим.

...Один жартівник, уже на початку наступного століття: «Як то в Києві ніхто не говорить українською мовою?! А Косачі, Старицькі, Лисенки? Лисенки, Косачі, Старицькі? Старицькі, Лисенки, Косачі?» І так далі... Саме так.

У зв'язку з цим чи не варто особливим чином «ідеологізувати», власне уточнити сам епітет «український» — для тих кінофактів, які, до певного хоча б ступеня, вже виокремлюються з тутешнього кінематографічного огрому 1900-х — 1910-х. Виокремлюються в напрямку бодай якогось, хай частинного, лише епізодичного потягу — до згаданої самоідентичності. Йдеться, зрозуміло, не про якусь радикальну «націоналістичну» селекцію «південноросійського» міського кіновесвіту тих років на «українське» й «не-українське». Йдеться про реальний стан

тогочасних тут речей. Що відповідно до нього міська культура (а кінокультура тоді була ще чи не поспіль міською) постає тотально зросійщеною.

Російський енергійний капіталізм на зламі тих століть, «від Лібави до Владівостока» (образ із поезії Анни Ахматової, таки теж зросійщеної українки), створив хоч і плитку, але колосальну за своїми параметрами міську напівкультуру. Її важливим складником стало саме молоде кіно. А йому, зрозуміло, комерційного діла не було, в який етнічний колір пофарбована та чи та географічна ділянка тієї напівкультури (а точніше, «популярної культури», передвістя масової)⁸.

Отож можна й треба виокремити з того кіномасиву бодай якісь явища, що в них, у вигляді хоча б якоїсь «подвійної експозиції», бодай ніби «кашетовано», постала все ж таки та чи та українська семантика. Хоча б якесь намагання, якась інтенція тогочасної, геть приспаної історією України — як окремої національної величини — побачити себе на екрані. У тому чи тому жанрі. Ігровому. Неігровому. Екранізації. Хроніці. І т.ін. і т.ін.

Колись про Вольтера-історика сказали, що він першим уніс у темряву архівів світло смолоскипа філософії. Йдеться, отже, про необхідність хоча б деякого класифікаційного коду нашого кінознавства у тому ж напрямку. Про потребу внесення до бодай уявної фільмотеки тих часів якогось, сказати б, когнітивного світла. Серед іншого — такого, що буде спрямоване саме в бік згаданої української кіносамоідентичности.

Така потреба очевидна.

Справді, вищезгадані люм'єрівські кінокомівояжери в серпні 1896-го влаштовують перші «під українським небом» власне кіносеанси. А вже десь із серпня (?) 1929-го й далі Довженко знімає «Землю». Цей «кінематографічний університет» (вислів Тарковського, який вважав себе передусім спудеєм цього «університету») всього світового кіна.

Отож тут справді відбувався таки якийсь аж грандіозний за своїми наслідками кінопроцес — у напрямку тієї самоідентичности?

Саме так належить і поглянути на те перше наше кінематографічне тридцятиріччя. На його, виходячи з невідпорного художнього могуття Довженкової «Землі», гераклітів потік.

Спочатку, отже, той попередній, ніби аж елементарний кінематографічний «наплив», екранний лубок і примітив; космополітична (власне, «загальнономіська») семантика; безнастанний кіноімпорт із Заходу та Сходу; потому — слабкенькі ще стрічки з українською тематикою. А насамкінець того процесу — «Земля». Її ультрарежисер. «Олександр Довженко — найбільший режисер, що його світові дало слов'янство» (із виступу Чарльза Спенсера Чапліна в Організації Об'єднаних Націй). Не з неба це все впало!

Звичайно, точніше було б сказати вище — замість «слов'янство» — «українське селянство». Простежити саме феноменологічне наростання української народної семантики в кіні, семантики, яка, зрештою, з тією просто-таки неймовірною енергією ввірвалася до кінематографа. Отож щось, напевне, вже мало місце в тих чи тих попередніх його з'явах?

Поки що це залишається нез'ясованим. І «Землю» зазвичай розглядають, у кращому випадку, на тлі попередніх знов-таки довженківських фільмів. Тоді, все ж таки, постає питання: ну, а яка кінематографічна і взагалі історико-культурна генеалогія тих фільмів? Звідки вони самі?

Свого часу Микола Куліш назвав українців, у тональності понурого патріотичного гумору, «нацією дядьків (себто селян-селюків. — *В.С.*) і перекладачів». Драматург, напевно, під останнім розумів жменьку інтелектуалів та мистців цієї нації? Їх справді було обмаль. Їх справді можна було обрахувати у вельми скромних «номенклатурах»... А проте всі ці люди — все попереднє століття новоукраїнської культури — громадили і громадили її потенціал. Зокрема, зоровий. Іван Франко говорив про Нечуя-Левицького як про незрівнянного майстра зорових образів. У творенні цих образів Михайло Коцюбинський — на початку вже століття наступного — досягає надзвичайної віртуозності. Плюс українська пейзажистика, «Живописна Україна» від Тараса Шевченка й далі, до Васильківського та Пимоненка. Може, «Земля», серед іншого, і звідти? З того зорового українського потоку?⁹

Недовгий тріумф українського кіна кінця 1920-х, схоже, справді постає як похідне від попередньої, півторастолітньої «новоукраїнської» загальнокультурної акумуляції.

Приміром, «Звенигору» автентичним чином можна осмисли-

ти саме як кінцевий естетичний продукт — саме тієї акумуляції, всіх основоположних її сюжетів і напрямів. Довженківський фільм прагне віддати національну долю від тих часів, коли ще «варяги ходили по селах» і далі. Аж до сьогodenних історичних подій. А вся його художня архітектура веде свій родовід саме від усієї тієї суми українського, в найширшому значенні, «народництва»-XIX. Гумор Котляревського; всі сплески і прояви українського романтизму; вже пізніше — реалістичне — письмо молоді української прози; повернення десь на зламі століть вітчизняного естетичного чуття до деяких романтичних моделей (неоромантизм у його тогочасному як наддніпрянському, так і галицькому виконанні) — все це кінематографічно відтворено й перетворено в довженківському фільмі, все це входить у всю його художню речовину й фактуру.

Узагалі український кінематографічний прорив доби «червоного відродження» уявляється не лише як неунікне авангардистське явище, зумовлене появою нового, тоді все ще сенсаційного способу культурної комунікації, а і як особливе екранне завершення попереднього культурного періоду, як свого роду вичерпна його «екранізація».

Дев'ятий вал попередньої української культури, тепер уже у знаках кіна...

Отже, йдеться відтак не просто про віднайдення у молодій українській кінематографічній сумі тих чи тих доволі, зрештою, відчутних і очевидних відгомонів української докінематографічної культури, а про (хоча б майбутнє) підкреслено систематизоване відчитання тієї культури в українському кіні. Свого роду «інтертекстуальність» у ньому.

По суті, історія українського кіна вже стоїть перед доконечністю не «лінійного», а саме структурованого викладу всієї його донині зібраної фактологічної суми.

І відразу кілька попередніх зауважень із приводу тієї прийдешньої роботи.

У ній, на жаль, годі розраховувати на індуктивні зусилля попередників, на те, що вони, принаймні, виконали її хоча б частинно. В умовах абсолютного «українського» тоталітаризму-1930–1986 у них, на жаль, не було ні інтелектуальних, ні інших ресурсів до того виконання.

Іван Корнієнко та жменька ентузіастів довкола нього в тій

інтелектуальній пустелі, попри все, ретельно збирали всю українську кінофактичність від Йосипа Тимченка та Альфреда Федецького й далі. А проте спроби саме індуктивного осмислення тієї суми потому зазнавали неунікної поразки¹⁰.

І тут, зрозуміло, річ не в персонах, що тій поразці безпосередньо асистували, а в тому, що чомусь і досі евфемістично називається «загальною ситуацією тієї доби», а власне в повному пануванні тоді всемогутнього догмату у специфічному нещадному його поєднанні з так само всемогутньою політичною поліцією.

Лише на початку тепер уже біжучого століття розпочалася справді систематизована робота над тією кінофактичністю, над першовитоком нашого кіна — саме в напрямку нормальної його фільмографічної таксономії. Без будь-якого огляду на будь-яку цензуру та будь-який догмат. Із напрочуд оригінальними, історично та евристично цілком виправданими підрозділами в тій таксономії.

Ідеться про цикл робіт харків'янина Володимира Миславського, а передусім про його фундаментальне дослідження «Кіно в Україні (1896–1921). Факти. Фільми. Імена». Чи не вичерпна картосхема тогочасного нашого кінопейзажу. Рішуче в усіх його географічних, жанрових, персонологічних та інших найважливіших проявах. Щонайоб'єктивніше представлення того пейзажу — через алфавіт, хронологію, числову ієрархію тощо.

Нарешті маємо добрий фільмографічний майданчик, з якого можна вже здійснити так само коректний науковий перехід до смислової та естетичної суми нашого кіна перших його декад.

А передусім — спеціальне «словникове» описання процесу того, як у суто «територіальному» пробивалося власне «українське» (у роботі харківського автора названий чи не весь семантичний спектр того первісного кіноукраїнства; особливо цікавими бачаться відповідні «екранізації»)¹¹.

Звідси буквально кілька «когнітивних» кроків до роботи над згаданою темою — кінематограф як особливе продовження попередньої культури. За дотепною термінологічною моделлю Ейзенштейна («дозвукове кіно»), культури докінематографічної.

Словом, ідеться про впровадження у вітчизняний кіноматеріал великих методологічних інтуїцій згаданих Ішоліта Тена

і Георгія Плеханова, для котрих будь-який мистецький жест — частина-замість-цілого, «метонімія» загальноносуспільної та загальнокультурної ситуації.

Ну, а як же з першотезами Гайнріха Вьольфліна про абсолютну суверенність художнього задуму й виконання? Чи ж придатні вони для того кіноматеріалу?

Інше унікальне в контексті нашого кінознавства дослідження. Уже згадана «Історія українського кінематографа» французького кінознавця українського походження Любомира Госейка¹².

Серед іншого, в «оптичній зоні» дослідника — фільмографічно рішуче весь масив українського кіна тоталітарного його періоду. І доби сталінського пароксизму, й «відлигових» часів, передсмертних «застійних» заморозків.

Так от. Відкритий у цьому, так само фундаментальному, дослідженні художній парадокс вітчизняного кіна. Кожен його штучний продукт, навіть найбільш штучний і кон'юктурний, але бодай на якійсь ділянці своєї «нарації» обов'язково та має хоч якусь авторську іскру, хоч якийсь миттєвий спалах естетичної суверенності. Іскри, які потому, в кінематографі Параджанова, Юрія Іллєнка та Осики, хай теж ненадовго, але спалахнули в неймовірно сліпучій сумі.

Та це вже тема подальшого дослідження.

KINO-КОЛО. — 2005. — №28

Примітки:

¹ Госейко Любомир. Історія українського кінематографа: 1986 — 1995. — К.: KINO-КОЛО, 2005. — С. 7.

² В. Л. [Лермантов В.]. Кінематограф: Энциклопедический словарь. — Т. XV. — Санкт-Петербург: Брокгауз и Эфрон, 1895. — С. 75.

³ Історія ХХ століття, зрештою, трохи посміялася із суверенно-герметичних зусиль віденського професора й, особливо, його російського коментатора та колеги Алексея Сідорова: перший помирає від неунікних переживань, коли австрійську столицю залишають окупаційні нацистські війська, поступаючись місцем там окупаційним радянським, а московського професора радянська розвідка, особливо його не питаючи, зробила вкрай важливим актором у своїй жорстокій грі з німецькою.

⁴ Див. нашу статтю: Українське кіно-ХХ // Сучасність. — 1999. — №20. — С. 126–136.

⁵ Див. про це в нашій статті: Теперішній історичний // KINO-КОЛО. — 2002. — №13 (весна). — С. 34–39.

⁶ Див. про це в нашій «Вступній статті до фотокниги» // Вічне місто. — К.: ТОВ «Спалах», 2003. — С. 7–15.

⁷ Див. про це в нашій статті: Украинская культура-XX: Полемические заметки // Театр. — 1990. — №10. — С. 62–74.

⁸ Див. про це в наших статтях: Знову про масову культуру // Галицькі контракти. — 2003. — №25. — С. 25; «Популярное» и «массовое» // Столичные новости. — 2003. — 2–7 июля.

⁹ Див. у нашій статті: Из нотаток про «народництво» О. Довженка / Довженко і кіно ХХ століття. — К.: Кіно-Театр — Поліграфцентр «ТАТ», 2004. — С. 87–90.

¹⁰ Див. про це в наших статтях: Скоромовкою та манівцями: До виходу в світ першого тому «Історії українського радянського кіно» // Новини кіноекрана. — 1987. — №5. — С. 6-7; Знову поспіхом і знову манівцями: До виходу у світ другого тому «Історії українського радянського кіно» // Новини кіноекрана. — 1988. — №7. — С. 5.

¹¹ Див. про це в нашій рецензії на зазначене видання: Початки української кіноісторії // KINO-КОЛО. — 2005. — №27 (осінь). — С. 39–41.

¹² Див. у нашій рецензії на французьке першовидання цього дослідження: Французька «Історія українського кіна» // KINO-КОЛО. — 2002. — №14. — С. 132-133.

СПРАВИ КІНОЕНЦИКЛОПЕДИЧНІ

«Госфильмофонд» Росії у цих двох своїх досконалих виданнях зробив те, що, можливо, стане відтак правилом фільмографії біжучого століття. Століття минуле — перше в ері рухомого зображення — нагромадило такі еверести цього зображення, що відтак уже належить всерйоз братися за їхню семантичну (змістову) класифікацію. Зрештою, кінокритика та кінознавство ніби це й роблять, але ж у режимі якоїсь «семантичної» анархії. Надмірного суб'єктивізму мистецтвознавчої персони, котра «класифікує» за своєю естетичною примхою. Приміром, зупиняючись на тому, що їй, персоні, до вподоби і оминаючи-опускаючи все інше.

Рецензовані російські видання майже зразкові за своїм усеохопним «фільмографічним» патосом.

«Християнський кінословник» з надзвичайною ретельністю віддає весь репертуар відповідних мотивів (від наскрізного сюжету, центрального чи навіть другорядного образу до маргінального епізоду) в російському кіні. Від його першопочатків до новокапіталістичної реставрації 1990-х... При цьому автори рішуче і вкрай послідовно відсувають у бік ідеологічну інтерпретацію християнської кіносемантики. Тобто вони однаково коректно подають інформацію і про «автентичну» таку інтерпретацію — у «до»- та «після»-революційному кінематографах, — і про люті атеїстичні кінопримітиви «збільшовиченої ери».

Відповідно постає напрочуд цікавий ландшафт власне російського кінма — вкупі з кінмом радянським. Росія і отця Іоанна Кронштадського, який власноруч повинчав подружжя Ейзенштейнів, і доби славнозвісної монтажною фрази «Боги» у фільмі їхнього великого сина, і в часи пропагандистсько-атеїстичного

хрущовського спазму, і в розпалі «застою», і далі, далі так чи так залишалася у колі християнської топіки (тематики), то погоджуючись з нею, то, м'яко кажучи, сперечаючись...

Анотований каталог починається з гончаровської екранізації «Вія» (1909), а закінчується прошкінською екранізацією «Капітанської дочки» (1999). Ще одне свідчення того, довкола якого полюсу обертається російська класика. Яка, по суті, є ніби «секуляризованими» нотатками на євангельських «полях». Каталог згадує геть усі фільми, що вони мають чи то християнські, чи то антихристиянські резонатори. За хронологією та за абеткою. З лаконічним і водночас промовистим описом відповідного сюжету, образу, епізоду, взагалі мотиву тощо. Сотні й сотні картин, що таке їхнє специфічне описання відразу ж сигналізує і про стан тогочасного кіна, і про стан тогочасної ж, у марксистських термінах, «суспільної свідомості».

І як багато у всій тій поданій авторами-упорядниками характерній фактичності... То такої чи такої суспільної кон'юктури, то справді чистого, незмішаного з нею чуття. Адже фільм «Іванове дитинство» великого російського режисера-містика вже цілком містить у низці відповідних своїх мотивів, від поруйнованої церкви до ніби розп'ятого вибухом хреста, всю подальшу світоглядну суму того художника. І поряд з тим великим фільмом — напівкомедія «Кінець світу» (режисер Б. Бунеев; теж 1962-й рік), що у ній з несподівано теплим гумором показані «релігійні» забобони бабусь-сектанток. А особливо зворушливо постає «той світ», де одна із них бачить загиблого синочка-солдата («світ» у вигляді столичного метра).

Взагалі каталог добре віддає очевидну опозиційність тогочасного — доброго, зрозуміло — кіна до тогочасного ж войовничого (аж до параної) атеїзму. А також хоча й поступове, але неухильне просування підтоталітарного кіна до автентичної християнської тематики. Яка з такою силою невдовзі постала в екранній творчості Андрея Тарковського.

Так само цікаво спостерігати також за хронологією та сюжетною ритмікою «перебудовного» кіна, що воно на першій історичній швидкості повертається до раніше напівзабороненої семантики і хутко входить до її світоглядного простору. Хтось із кон'юктурних міркувань, а хтось уже з ентузіазмом неофітів або, як кажуть у церкві, «оглашених». Пригадаємо, що та кінодоба взагалі по-

чинається з «метаної» (грецькою — «покаяння»). Великий фільм Тенгіза Абуладзе, створений чи не в підпільних умовах, як особливий екранний відповідник літературного «самвидаву», потому по-своєму геніально сигналізував про остаточну світоглядну катастрофу агресивно-атеїстичного радянського суспільства.

Отже, сотні і сотні «фільмографічних» позицій у тому каталозі. Зрозуміло, що щось упорядники та й пропустили. Вже цього разу мимовільно. Такий уже інформаційний фатум будь-якого систематичного опису (каталогізації). Наприклад, повоєнний фільм «Крейсер «Варяг», де з'являється вельми симпатичний корабельний священик, інтелектуал, знавець далекосхідних мов. У фільмі ж Сергія Параджанова сценарист «С. Собко» насправді ж «В.» (Вадим). І тому подібне. Що, зрозуміло, аж ніяк не поменшує великої «семантичної» ваги цього оригінального і потрібного каталогу.

До високих його чеснот належить і те, що в ньому майже ідеально представлена вся відповідна ретроспектива підрадянського українського кіна. Дяка авторові-упоряднику В. Ф. Семерчуку. А також десяткам його помічників і «асистентів».

А вслід за тим — «Пушкінський кінословник». Чи не вичерпна і російська, і радянська, і вся світова кінопушкініана (керівник авторського колективу — В. Н. Антропов).

...Одне попереднє зауваження в зв'язку з цим виданням, підготованим до двохсотрічного ювілею великого російського мистця. Автор цих рядків у тому ж ювілейному році отримав пропозицію від київських меценатів підготувати до друку всі його головні пушкінські («пушкіністські») дослідження. І якось так склалося, що на додачу до дев'ятнадцяти написаних треба було, за оригінальною ідеєю упорядника М. С. Петровського, додати ще одну ненаписану. Двадцятую. «Пушкін і кіно».

На превеликий жаль, з тим книжковим проектом трапилася, як то тепер буває, фінансова катастрофа.

Але трапилася і катастрофа з тією «кінознавчою» статтею. Виявилось, що авторові одному не під силу зібрати бодай основну «номенклатуру» «пушкінських фільмів». Екранізацій і кінобіографій.

Рецензований, скажімо просто, дорогоцінний том одразу відповідає на питання, самим своїм загальним виглядом, в чому причини тієї «приватної» «пушкіністської» катастрофи. Май-

же тридцять сім (на кожний рік поетового життя!) друкованих аркушів відповідної інформації. Лише півсотні дореволюційних екранізацій. Елегантний окремих додаток до основного видання — «Зарубіжна кінопушкініана». Пам'ятаєте німецьку кіномелодраму, популярну в 1970-х — «І дощ змиває всі сліди»? Виявляється, що то — вільна, сказати б, «перекранізація» пушкінської «Заметілі». А оператор того фільму — Єжи Ліпман. Той, що зняв цілий шерех шедеврів Анджея Вайди. Там само звістка про «Боріса Годунова», парадоксальну, як завжди, стрічку видатного польського ґранмайстра Анджея Жулавського, питомого львів'янина. Картина, замовчана надміру патріотичною московською кінокритикою. Там само «фільм-кокос» Альберто Латтуади («8 ½» Фелліні, бо один із фільмів знятий разом з Латуадою) «Буря» (1958) за «Капітанською донькою». Маша — Сільвана Манґано. Генерал-прокурор — Вітторіо Гасман. До речі, за мотивами цього фільму один італійський «Б. Акунін» написав — свій роман. І вже зовсім екзотика. У розпалі Другої світової у фашистській Італії з'являється фільм за «Пострілом» (у диктатора, виученика російської соціал-демократки Анжелики Балабанової, котра родом із Чернігова, була слабкість до російської класики. А понад те, сам диктатор замолоду був дуелянтом, та ще й бретером...).

Словом, монблани інформації, що її треба збирати роками і роками. Вкупі з досвідченими колеґами.

Що, отже, й зроблено.

Чесно кажучи, за рецензентською манією, я спробував віднайти бодай одну неточність чи неповноту в цьому виданні.

Не вдалося... За винятком одного неігрового українського фільму вже часів незалежності. Зате каталог подає необхідні відомості про нашого, на щастя, сучасника, українського режисера Аркадія Народицького (1906 року народження, автора свого часу дуже популярного фільму «Юність поета» (1936). «Найпривабливіший пушкінський фільм 30-х років» (за висловом упорядників, с. 250).

Всі ми сьогодні живемо у стані граничної суб'єктивності. «Нашої» і «чужої». Української, російської. Та іншої.

Рецензований жанр, за певними своїми основоположними ознаками — підкреслено «об'єктивний». Тим і цікавий та значливий.

Проект, керований добродіями Малишевим та Дмитрієвим, заслуговує і подяки, і продовження.

Вже тут, в Україні. На матеріалі вітчизняного кіна.

Методологічний взірець уже маємо.

KINO-КОЛО. — 2002. — №14

КІНО І ХАРКІВ

«Харків, Харків! Де твоє обличчя?» — питав колись один із останніх авторів розстріляного українського «червоного відродження». І — додамо — а що таке те обличчя?

Харків — місто, що саме у ньому виникає новоукраїнська література (так звані «харківські романтики»).

Харків — університетське місто, що його німецьких професорів особисто добирав Гете.

Харків колись — то столиця радянської фізики: тут на початку 1930-х розщепили ядро літію, а наприкінці того десятиріччя винайшли... атомну бомбу (на щастя, тільки у теорії).

Колись у Харків чомусь рвався Артюр Рембо. А пізніше, вже із Харкова, інженер, який створив відео.

І так далі.

Одне слово, Харків вартий енциклопедичної меси.

«Харьков и кино. Фильмо-биографический справочник» (автор — харківський-таки кінознавець Володимир Міславський, Харків: видавництво «Торсінг», 2004. — 288 с.) — доброякісний фрагмент такої «меси».

Йдеться, власне, ось про що. Українська цивілізація нині понад усе потребує — якнайсерйознішої самоідентифікації. «Самоосмислення». Останнє, зрозуміло, може здійснюватись у зовсім різних жанрах. Але, схоже, найбільш корисним сьогодні є — саме довідкова література. Створена в режимі — підкреслено серйозної систематизації.

А праця Володимира Міславського належить саме до такого жанру. Майже вісімнадцять друкованих аркушів, поділених на предметні підрозділи: кіно в Харкові (1896–1936); кіноперсона-

лії, пов'язані так чи так з Харковом (понад триста статей); ігрові та хронікально-документальні фільми, починаючи з харків'янина Альфреда Федецького, одного з найперших кіноентузіастів у Російській Імперії; хронологія, бібліографія і взагалі історія «кінематографічного» Харкова. Аж до номенклатури і міської топографії тамтешніх кінотеатрів і кінопрокатних структур...

Відповідним чином перед нами постає — на чіткій «предметній» та алфавітній основі — весь кінематографічний ландшафт великого українського міста. «Обличчя» його, у широкому значенні спроектоване на кіноекран.

Поява там рухомого зображення; стрімка його «інституалізація» у вигляді кінотеатрів і кіноперіодики — і знятих там фільмів (до революції — десь півста!). Потому — кінематографічні персони у тому пейзажі. Від харків'янина-режисера Вадима Абдрашитова до колись харківського актора Владіміра Конкіна чи актриси-харків'янки Олени Яковлевої... А чи театрального та кінорежисера Анатолія Ефроса. Не кажучи вже про Семена Свашенка і батька та сина Сердюків.

Таке враження, що «кадрово» наше кіно всіх його часів народилося або жило і працювало в Харкові-XX! І його засновники. І його «зірки». І скромні, проте невтомні його функціонери.

І, нарешті, вкрай цікаво тут представлена власне харківська «семантика» в ігровому та неігровому кіні. Від першопстрічок вищезгаданого Альфреда Костянтиновича Федецького до поточних екранних сезонів. 1067 фільмографічних «позицій»!

Треба віддати належне чи не героїчним зусиллям автора, який все те зібрав, «фільмографійно» описав і потому розташував у точній предметній, алфавітній і хронологічній «диспозиції».

А відтак харківське «обличчя» вже можна досліджувати через добре систематизоване у цьому виданні кінематографічне його відтворення.

...Ось золота лихоманка харківського першокапіталізму — початку вже минулого століття. Який з дивовижною оперативністю вибудовує тамтешню кінематографічну субкультуру. За якісь лічені роки того капіталізму. Як виявилось, передсмертні.

...А ось кіноагітпроп 1920-х. Упереміш, приміром, із кадра-

ми «засідань» «Березоля» («Артисти працюють над п'есою. Промовляє керівник театру, народний артист республіки Лесь Курбас»).

І зафільмовані наркомівські персони, що невдовзі, після лютих репресій, залишать у світі і світлі лише ті свої кінотіні... Чубар. Скрипник. Затонський. Порайко. Любченко. Якір. Та всі інші.

...Ба навіть сюжет: «Харків. Перший український витверезник» (1930-й!).

Ну, і зрозуміло, вертовська «Людина з кіноапаратом», яка знімалася головно у Харкові.

І харківські ж сюжети 1933-го. Що в них голодомор, зрозуміло, не помічений. Як «не помітив» його французький прем'єр-міністр — у його приїзд до Харкова («Прем'єр-міністр Ерріо в СРСР»).

Вся та по-своєму грандіозна харківська «фільмографія» у дослідженні п. Міславського — то ніби — в хронологійному порядку — вся синдроматика всіх недуг і всіх екстазів тогочасного суспільства.

А це вже ось — «виробництво: Німеччина». «Кольорова кінохроніка. Пересування німецьких вояків і військової техніки по площі Тевелева та інших вулицях Харкова» (1942). «Третій райх» («Бої і повторне взяття німецькою армією Харкова», 1943).

І — довженківська фреска «Битва за нашу радянську Україну».

Одне слово, фільмографійно тут, у цьому довіднику, «ни убавить, ни прибавить», як казав з іншого приводу поет Твардовський.

Ну, а фільмографія ігрова тут закінчується фільмом «Русское» — за «харківською» прозою Едуарда Лімонова-Савенка. «Невелика честь, да есть». Каталогізація-класифікація-таксономізація має бути об'єктивною. Навіть у випадкові п. Савенка.

Власне, така об'єктивність, статистично майже вичерпна, і є базовою ознакою рецензованого видання.

Майже.

Бо ж серед кіноперсоналій Харкова ми, на жаль, не бачимо нині знаних українських кінокритиків — Людмили Лемешевої

та Сергія Васильєва-старшого. Які постійно і вдячно підкреслюють своє харківське походження.

Серед іншого, сценарний дебют пані Лемешєвої — фільм про харківський ляльковий театр «Ці загадкові ляльки» (режисер Фернандес), доречно згаданий у довіднику (1977).

І, на жаль, у цей довідник чомусь не потрапив ще один питоми харків'янин. Кінознавець, психолог і лінгвіст світового класу — Микола Жінкін. Що до нього світова кінодумка, напевне, неодмінно повернеться. Принаймні, повинна повернутися...

Окрім того, «гасло» про українського винахідника кіна харків'янина Йосипа Тимченка, свого часу майстра у механічній майстерні Харківського університету. Вже у Новоросійському університеті йому асистував не М. Фрейдберґ, як написано у довіднику, а М. Фрейдєнберґ.

Дядько поета Пастернака і «співвинахідник» кіна того вартий...

А якщо вже вказувати на справжні прізвища-ім'я (приміром, Леоніда Первомайського — Ілля Гуревич), то те ж саме слід робити і з іншим відомим письменником-харків'янином Георгієм Владімовим (Волосевич). Який, до речі, народився не 1937-го, як вказано у довіднику, а 1931-го.

Але зрештою: такі прикрі багателі, на жаль, технічно ніби неунікні у величезній і такій трудомісткій «таксономії» кінофактів.

Головне інше: такий довідник уже є.

«Харків, Харків! Де твоє обличчя?»

Серед іншого, у цьому довіднику...

Не зайве його автора висунути на здобуття тієї чи тієї кінографічної премії.

Праця його того варта.

*Володимир Міславський вдячний харківському міському голові пану Володимирові Шумілкїну за надану довіру видати цю книжку в рамках програми святкування 350-річчя Харкова.

*Володимир Міславський — кінознавець, 1992 року закінчив кінознавчий факультет ВДІКу. Від 1990-го був на ТБ автором і

ведучим програм про кіно, що виходили на телеканалах України та Росії. Зараз працює в харківській телекомпанії Simon. Публікується від 1984 року, зокрема, в журналах «Киноведческие записки», «Видео-асс», Premier (Москва), Griffithiana (Італія), KINO-КОЛО. Співавтор сценарію документального фільму «Лісова, 27» / «Лесная, 27» (Росія, 2002).

KINO-КОЛО. — 2004. — №23

IMEHA



Світлина Вадима Крайника

*Сергій Параджанов на святкуванні вхідин до київського помешкання
кінооператора Олександра Антипенка. 1972 р.*

ІЗ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ПОЕТИКОЮ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

Нещодавно у Санкт-Петербурзі, у видавництві *Азбука*, вийшов том літературної спадщини Сергія Параджанова під назвою *Исповедь*¹ (укладач і коментатор — відомий кінознавець Кора Церетелі). На сьогодні це найповніше зібрання всього того, що залишило перо великого режисера. Те високоякісне видання, зрозуміло, заслуговує окремого, вельми ретельного розгляду. А покищо воно відразу додає його читачеві цілий масив розмаїтого літературного матеріалу до розуміння центральної ідеї параджановської кіноестетики. Від першої, ще «учнівської», дебютної стрічки *Андрієш* (1954), до вже останніх фільмів і проектів режисера, цілковито зосередженої до екранного поновлення тієї чи тієї етнічної обрядовості. Відповідного їй того чи того ритуалу. Всіх його можливих побудов.

По суті, людська культура знає лише два, абсолютного значення, способи до «запису» всього свого вже неозорого досвіду. Або саме через обрядовість, тобто через ритуал, який, у своїй підкресленій повторюваності, у всій чіткості і стрункості своєї структурної організації, віддає глибини тієї чи тієї міфологічної системи. Або ж через якусь ніби «стенограму» завжди плинного, мов гераклітівський потік, світового процесу. Що в нього, за грецьким філософом, не можна ввійти двічі.

Можна... Навіть не двічі, а набагато більше. Як це і робить будь-який ритуал. Котрий мов зупиняє той ніби беззупинний потік-процес бодай на якийсь час. Нагадуючи про навічні, саме надчасові його складники. «*Mif* — машина для усунення часу» (Клод Леві-Стросс).

Геніальна інтуїція геніального режисера з самого початку підказала йому — навернення до екранного та іншого відтво-

рення саме ритуалу. Як особливого візуального сигналу гранично структурної впорядкованості світобудови. У всій її нескінченній саме повторюваності. Параджановський той том характерно вийшов у видавництві під назвою — *Азбука... «Алфавіт»* першооснов нашого світу, чітка його комбінаторика — ось центральна тема Сергія Параджанова. Що він через обрядовість, цей ніби «дисплей», «екран» тієї впорядкованості, віддає останню рішуче в кожному кадрі кожного свого фільму.

Зрозуміло, що всі ми, учні, а далі й функціонери, нинішньої, інтелектуально вкрай розвиненої цивілізації, формально-розумово пам'ятаємо-знаємо про фундаментальний поділ культури на міфологічне й на те, що вже не належить до міфопоетичної царини. Але знаємо саме формально. Більше того, в нас у всіх уже доволі й уявлень про загальний характер і значення ритуалу саме як свого роду «екранізації» міфологічних стихій. ХХ століття видало нагора колосальну кількість етнологічної літератури, створило справжню галактику спеціальних наукових описань самої морфології, конкретної архітектури обрядовості всіх її географічно-просторових і часово-історичних широт². А проте у нашій сучасності, здається, лише найавторитетніші конфесії зберегли здатність до органічного поновлення-розуміння своєї ритуалістики.

Параджанов поряд з такими кіноспостерігачами над обрядовістю, як глибоко шанований ним Пазоліні та пізній Фелліні, виявився одним з небагатьох художників минулого століття, справді органічно здатних до того поновлення і розуміння. Кінематограф його завжди був і залишався підкреслено альтернативним щодо «реалістичного» екрану. Екрану, який відтворює життєвий потік без відведення його у ті береги, де вже нема ні випадковості, ні взагалі будь-якої звичної анархії довколишнього світу. В бік «усунення часу».

Колись Еліот написав, що в *Уліссі* Дж. Джойса віднайдено «спосіб контролювати, приводити в порядок, надавати контури і сенс тій грандіозній панорамі безнадії та анархії, що нею постає сучасна історія. Замість оповідного методу ми можемо використати тепер міфічний метод»³. Пригадаємо, що для Сергея Ейзенштейна саме *Улісс* був центральною літературною подією ХХ століття. Російський кінорежисер теж намагався імплікувати «міфічний метод» у свою творчість — за-

мість «оповідного». Від *Стачки*, з її безнастанними імітаціями ритуалу, до *Івана Гроznego*, що його Тарковський зневажливо називав уже не фільмом навіть, а «оперою» (тобто до краю ритуалізованим мистецтвом). Отож Джойс не випадково казав Ейзенштейну під час їхнього паризького побачення (після домашнього перегляду *Панцерника «Потьомкіна»*): ми з вами робимо одну й ту ж справу...

Однак усі відповідні спроби Ейзенштейна, за історичними умовами того часу, систематично закінчувалися катастрофами. Не стільки естетичними, скільки політичними.

Параджанову ж, попри теж його многотрудну долю, все ж таки вдалося — до неймовірних висот і звершень — розвинути той «міфічний метод». На основі своєї екранної ритуалістики. Всіх її національно-етнічних різновидів і походжень. Балкано-румуно-молдавського в *Андрієші*. Гуцульсько-українського в *Тінях забутих предків*. Грузино- і вірмено-християнського та персько-ісламського в кавказькій трилогії (*Колір граната, Легенда про Сурамську фортецю, Ашик-Керіб*) — на додачу туди ввійшли і вже зовсім давні, поганського походження тамтешні ритуали.

Зважаючи на всю грандіозність теми Параджанова-«міфолога», зупинимось тільки на окремих, але особливо характерних її проявах.

...В основі *Андрієша* сюжет, чи не центральний для румуно-молдавського фолк-лору: пастух, унаслі-



Проби до нездійсненого фільму
Сергія Параджанова «Київські фрески»

док якихось демонічних інтриг довкола нього, втрачає свою отару, але потім, унаслідок певних своїх зусиль, перемагає те Зло і повертає собі отару. Великий румунський поет Лучан Блага цей сюжет вважав у тому регіоні саме провідним (його доктрина так званого «міоритизму» — за іменем вівці-чарівниці з тієї отари). Казка-поема молдованина Еміліана Букова, покладена в основу сценарію, унікальним чином зберегла той «міоритизм», відтворений на екрані у вигляді низки буколічно-ідилічних і, сказати б, «антибуколічних», демонічно-магічних обрядів, що через них з гідністю проходить маленький герой-пастух. Цей прямий прототип гуцула-пастуха вже із *Тіней забутих предків*.⁴

...Залишається лише подивуватися світоглядному та естетичному інстинктові режисера-початківця, що той відразу знайшов себе як митця, зосередженого саме на обрядовості. Невипадково його навчитель у ВДІКу Ігор Савченко казав учневі: бути тобі, Параджанов, церемонімейстером...

Характерно, що «відлига» в радянському кіні після 1956 року ніяк не зачепила режисера — у напрямі до тогочасного приховано опозиційного «оповідного» кіна. Типу *Весна на Зарічній вулиці*. Громадянськи Параджанов такому кіну цілком співчував, але сам фактично аж категорично відмовлявся від такої поетики. Його квазіпобутова, підкреслено не-реалістична стилістика фільмів *Перший хлопець* (1958), *Українська рапсодія* (1961), *Квітка на камені* (1962), що зовні ніби цілком збігалася з «безконфліктним» підсталінським кіном на кшталт *Кубанських козаків*, насправді була якоюсь інстинктивною підготовкою-лабораторією до подальших, уже зовсім іншого рівня фільмів.

У тій «трилогії» режисер просто-таки демонстративно відгороджується від «життєвої правди», як її розуміли у «відлигову» добу. Він зосереджується — на **святі**. Колгоспному, робітничому чи іншому (*Перший хлопець*, *Квітка на камені*). До урочистого, аж парадного, концерту героїні-вокалістки включно (*Українська рапсодія*). В цих фільмах безперестанно постають різні «карнавальні» фрагменти. Елементи тих чи тих свят, урочистостей, парадів, церковних і навіть сектантських відправ. Величезна, на весь екран, замкова шпара, що в неї дивиться на ті відправи фільм *Квітка на камені*... Це майже емблема майбутнього параджановського кіна: на весь світ екранне вікно, в якому людство нарешті побачило всю свою попередню ритуалістичну суму.

Побачило тим самим усі головні **значіння** світоустрою — в найавторитетніших його інтерпретаціях. Від праслов'янської та давньоіранської міфологічних першосистем до доби християнства й ісламу доби його художнього розквіту. В естетичній редакції самого Параджанова.

Тіні забутих предків посередині того дивовижного кінофеномену. А вже на драматичному його краю — *Ашик-Керіб* (1988). За «турецькою» казкою Лермонтова.

Лермонтов — то ніби світоглядний «Янус». З одного боку, його художня зіниця заворожено дивиться в демонічне. Нам, навіть після прочитання параджановського сценарію за *Демоном*⁵, усе ж таки важко навіть уявити відповідний фільм — унаслідок чергової катастрофи режисерського задуму. Та є ось фільм *Ашик-Керіб*. Світоглядно автентичне відтворення лер-



Рисунок
Сергія Параджанова

монтівської «казки», а власне притчі. Що та екзистенційно дивиться вже в зовсім інший бік світоустрою. Принципово не-демонічний. Вибудований на абсолютній відсутності «випадку», цього, за висловом одного горьківського героя-песиміста, *«псевдоніма диявола»*.

Параджановський *Ашик-Керіб* доповнює онтологічну повноту тієї великої притчі — саме силою-силенною східної обрядовости, яка в кожній своїй фільмово-морфологічній рисі, ознаці, характеристиці несе ту повноту. «Оповідне» тут остаточно зникає, цілком поступаючись місцем «міфічному». Екранна казка-міф про Красу, Добро і Правду світоустрою. При міриадах пластичних сигналів того, другого й третього, — у всій їхній тут невідпорній цілісності.

...Фільм цей закінчується дивовижним кадром-посвятою *«святої пам'яті Андрія Тарковського»*: голубка сідає на кінокамеру.

І великий «режисер-містик», як Тарковського назвали в одному його французькому некролозі, і великий режисер екранної обрядовости, що ним був Параджанов, тут, у цьому кадрі, зустрілися. Вже ніби в одній світоглядній точці. Тарковський усе своє життя шукав Абсолют у віхолах аж знавіснілої історії — Параджанов усе своє життя віднаходив Його. Саме через ритуал, цей пластично-візуальний знак присутности у світобудові першоначала, що надає їй — навічного і незборимого сенсу.

KINO-KOLO. — 2001. — №12

Примітки:

¹ Сергей Параджанов. Исповедь. Составление, статья, предисловия к сценариям, комментарии, подбор рисунков и части иллюстративного материала Кору Церетели. СПб: Азбука, 2001.

² Див. про це у нашій післямові до книги видатного сучасного етнолога: Кліффорд Гірц. Вибране. К. Дух і літера, 2001. С 534–536.

³ Краткая литературная энциклопедия, т. 4, М. СЭ. 1967. С. 905-906.

⁴ Тему ідилії-буколіки і постійної загрози їй — уже в українському фольклорі — успішно розробляє відомий київський дослідник Олександр Найден у циклі своїх розвідок.

⁵ Сергей Параджанов. Исповедь. С. 251–272.

ЖАН-ЛЮК ГОДАР – НА ОСТАННЬОМУ ПОДИХУ



Жан-Люк Годар

Десь у середині 60-х я почув таку кінематографічну легенду: наприкінці 50-х один молодий французький кінорежисер, у ніч, сповнену екзистенційного суму, мандрував з одної безсонної кав'ярні до іншої; і за якимсь баром він побачив молодика в шкірянці; нахилившись до носія того суму, молодик нібито прошепотів: *«Шефе, почнемо?..»* *«А що саме?..»* *«А хоч що-небудь...»*

Так і зустрілися Жан-Люк Годар і Жан-Поль Бельмондо. Невдовзі вони уславили один одного у фільмі *На останньому подиху* (1960), що той справді став легендою світового кінематографа.

Якось я розмовляв з постійним асистентом Годара — чи та перша легенда відповідає дійсності? Асистент засміявся: *«Так. То справді була їхня перша зустріч. Але тепер Жана-Люка і ЖанаПоля об'єднує лише одне: ранок вони починають з читання газетної спортивної сторінки».*

«Почнемо — хоч що-небудь...» Доля Жана-Поля Бельмондо відома: його акторський геній без останку проковтнула «масова культура». А його «шеф» безперестанку «починає» і «починає»: *«хоч що-небудь»*; фільми, що їх зміст, форму, стилістику, сам жанр не можливо дефінувати відповідно до загальноприйнятої

кінематографічної «класифікації». Фільми, не подібні не тільки до якихось інших зразків світового кіна, а й навіть самі до себе: щоразу Годар ніби «дебютує», «розпочинає» знову і знову. У нашого земляка Купріна є раннє оповідання під дивною назвою-«оксюмороном» — *Останній дебют*. Здається це — найкраще визначення для кожного нового фільму режисера.

«Останній дебют» Годара, показаний на «останній» (тобто першій і останній) його київській ретроспективі — *Німеччина дев'ять-нуль/Самотності*. Дивне видовище, подібне до снобачення. На сновидіння, «зняте» нашою невтомною операторкою-підсвідомістю десь під ранок, коли наша сонна туга за ідеалом дорівнює неможливості його втілення — у формах «нормального», щоденного буття. У цьому фільмі щось постійно «розпочинається» — з тим, щоб майже одразу перемінитися, зміститися, трансформуватися, піти шляхом абсолютно несподіваної монтажної метаморфози. Час-простір тут підлягає невпинному «відмінюванню», за яким глядач вочевидь не встигає. Але якась дивна сила невпинно ж веде його від одного кадру-парадокса до іншого, ще парадоксальнішого.

На екрані — місто, яке щойно перестало бути «східнонімецьким» і стало просто «німецьким». Німецьке місто — 1991, раптове похідне від раптової катастрофи *Дедерону*, як на Заході звичайно називали НДР (DDR). І — вулиця цього міста, на асфальті якої, всупереч німецькій охайності, помічаємо скинуту з будинка табличку *Карл-Маркситрассе*. Водій виходить з автомобіля і відкидає табличку — кудись подалі.

На екрані — кілька десятків тисяч кадрів, що фіксують кількасот мізансцен німецької драми, яка, на щастя, не стала трагедією. Країна, що фактично зродила соціалістичну доктрину і потім навіть утілила її. Втілила за рахунок ампутації національного тіла-цілого. За рахунок доведення цього «втілення» до ледь чи не фізичної смерті тих чи тих тканин і частин цього «тіла». Принаймні до їхнього повільного знеживлення, стагнації, каталепсії.

Колись Чернишевський, урочисто проголошений «нашою» ідеологією як безпосередній попередник «діа-« та «істмату», зауважив, що історія — це НЕ Невський проспект. Але останні політичні сезони засвідчили, що історія також не бажає йти *Карл-Маркситрассе*. Фільм Годара в міриадах візуальних вимірів, наче якийсь невимовно чулий магічний історіософський

кристал, демонструє-фіксує-показує-засвідчує цей, може, потай і очікуваний, але стільки ж несподіваний вольт історії. Людські обличчя, костюми, інтер'єр та екстер'єр, тони і півтони кадру, рух у ньому героїв і самих предметів, фонограма і «фотограма» — все це, ніби та згадана екзистенційна ніч, підсвічена якимось нерадісним напівзастиглим полум'ям, трохи подібним до казкового «відьомського вогню»: чим більше він горить, тим темніше навколо.

Що ж, режисер, по суті, вловив ту тривожну — як східно- і центральноєвропейську, так і всесвітню ноту, яка чимдуж сильніше звучить після недовгої ейфорії середньоєвропейських «оксамитних революцій», тамтешніх «перебудов» та інших «гласностей». Крий кінематографічний Боже — таке в Годара не від ностальгії за «застоем» «зрілого соціалізму» — режисер першим кинув йому кінематографічну рукавичку. Ще на порозі 60-х. У низці картин, що відтворили безвихідь як цього «соціалізму», так і можливих йому альтернатив.

...Колись — власне страшного 1979-го — московський філософ Юрій Карякін, що він пів життя намагався — марно — помирити Карла Маркса з Фьодором Достоевським, побачив Пном Пень, шойно залишений «червоними кхмерами». Побачив, зокрема, біля зруйнованого національного банку еверести з попелу спаленої ними національної валюти — була оголошена війна «демонам буржуазного багатства». Спало на охоплену відчаєм думку московського марксиста-«достоевськознавця» на диво швидко й точно: *біси виганяли бісів*. У фільмах Годара, створених незадовго до паризького травня-1968 і одразу після нього (*Китайка*, *Вік-енд*, *Один плюс один*), чомусь оголошених нашим кінознавством «апологією лівого екстремізму», «ліві біси» виганяють «бісів правих». Чарівна Анна Вяземські (власне — В'яземська), паризька «китайка», у паризькому ж готелі середньої руки забиває паризького гостя — радянського міністра радянської культури. (До речі, фільм, не показуючи цього міністра, у відповідності з відсутністю «статевих» індексів у французькому дієслові, дозволяє глядачеві замислитися над питанням — а чи той міністр чи не «та» міністр? Фурцева? Єкатеріна Алексеевна, що вона разом з бабійчуками доконала «вдову-сиротину» — українську культуру? Зрозуміло, вкупі з російською, яка й досі згадує свою колишню царицю, мов страш-

ний сон. І справді страшний.) Одне слово, екзорцизм (вигнання диявола) засобами того ж диявола. В одному старовинному підручнику з природознавства сказано: тарантул тільки тим і корисний, що, настояний на олії, діє проти укусів того ж таки тарантула. Зворушлива фармакопея марновірства: зло не подужаєш злом... У більш ранньому фільмі Годара — *Маленький солдат* (1960), — рішуче забороненому і голлістською, і радянсько-комуністичною цензурою, то «оасівські» середньобуржуазні демони «екзорціюють» із респектабельної Женеві арабсько-алжирських «джинів», контррозвідників «Фронту національного визволення», то ці «джини» настигають «європейського малого сатану» (як пізніше скаже аятола Хомейні), мимохіть перегортаючи брошури Леніна і Мао.

Кінематограф Жана-Люка Годара — це створений кінематографічними засобами його лист людству про людину, пошматовану розмаїтими силами людського відчуження навпіл, на трое, на незліченну кількість людських речовин, які не знаходять потрібної згоди поміж собою.

Відповідним чином годарівський екран рішуче відмовляється від «класичної», «аристотелівської», однолінійної логіки сюжету, де «одне» гармонійно впливає з «іншого». Де ви бачили цю гармонію? — ніби питає цей екран. «Некласичний» сюжет годарівських фільмів — це, власне, дивовижно точна, до останньої титли сучасної людської долі, проекція на екран сучасного планетарного сум'яття.

Годар-«марксист» і радий був би «соціалізові», що його він з такою меланхолією проводить у «самотностях» фільму *Німеччина дев'ять-нуль*. Але, як каже процитований там Пушкін, «где будет взятъ?» Не з архівів же тамтешнього соціалістичного Міністерства держбезпеки — на кільканадцять мільйонів досьє?

У фільмі *Пристрасть* (1984), де, здається, вже зовсім нічого не можна зрозуміти (а режисер, ніби бавлячись своїм кінолабіринтом, створив доволі грубезний теоретичний путівник по ньому, та ще й один фільм — «фільм про фільм»!), без перестанку цитується — класичне малярство. У кінопавільйоні кінорежисер намагається створити «живі» композиції цього малярства. Проте вони повсякчас розсипаються — «класичне» долається «некласичним», порядок — хаосом, гармонія — тим, що великий поет Камоєнс назвав «дисконцертом нашого світу».



«На останньому подиху»,
режисер Жан-Люк Годар

Годар — трагічний поет такого «дисконцерту». Отож будь-яку «закінченість» і «викінченість» він ледь чи не ненавидить — як фальшиву ілюзію про цей світ, псевдооптимістичну галюцинацію. Отож у нього вистачило добре розрахованої безтактности так сказати про автора популярного московського фільму *Таксі-блюз*: *«Варто дві секунди подивитися відео, яке демонструє Павла Лунгіна, що поїдає свій йогурт у Канні, щоб негайно зрозуміти, що перед нами — пройдисвіт».*

Зрозуміло, що Павел Семьоновіч — аж ніяк не пройдисвіт. Просто він іде у своєму фільмі ненависним для Годара, голівудським шляхом, який нібито точно відає і віддає так звану «реальність». Проте нині вона перебуває у стані такого несамовитого «броунівського руху», що спроба її знімати через наперед впорядкований кіносинтаксис нібито впорядкованої оповіді є для Годара цілковитою фікцією. Містифікацією. Або в прийнятних для нього марксистських термінах — «фальшивою свідомістю». У фільмі *Нова хвиля* дев'ята хвиля технократичного відчуження розбила навпіл самого героя Алена Делона — він тут і якийсь новоромантично-таємничий «він», і технократичний же функціонер Річард Леннокс. *«Пізнай себе»*, — сказав Сократ. Але ж ми сьогодні не в класичних Афінах, а в світі, про який трагічний колега й почасти однодумець Годара П'єр Паоло Пазоліні сказав в одному своєму вірші: *«А доля людська стає складнішою і складнішою...»*

Кінематограф Годара — «на останньому подиху» — поспішає за цією складністю.

І хто скаже, де його останній дебют?

НАПРЯМ – ЕЙЗЕНШТЕЙН. ПОПЕРЕДНІ НОТАТКИ



Сергей Ейзенштейн

Загадкова відсутність автентичної академічної біографії Сергія Ейзенштейна... Отож відсутність справді цілісного представлення великого життя, тих чи тих наскрізних його сюжетів... І це — на тлі нині фактично вже незорої «ейзенштейніани» в усіх її можливих «менших» жанрах. За винятком, повторюємо, саме систематизованої біографії¹.

Зважаючи на цю грандіозну «лакуну» в літературі про кінематографіста — й водночас у жодному разі не претендуючи на її заповнення, — спробуємо

все ж таки бодай почасті віднайти «синтаксис», саме наскрізну внутрішню послідовність Ейзенштейнового шляху, основні його віхи-розділи. Саме в їх послідовності-почерговості².

Розпочнемо з «ювенілій» мистця; з його ризько-«остзейського» походження, з його тамтешнього дитинства й отрочтва, що в них із надзвичайною виразністю виказує себе вся підкреслено «космополітична» своєрідність того регіону Російської імперії. Синтез украй різних культур, співіснування різних етносів, їхне

як поєднання, взаємопроникнення, так і взаємовідштовхування. Словом, у край напружений «монтаж» усіх тих тенденцій та елементів. Розпочався він, у своїх головних інтелектуальних потугах, чи не з «рижанина» Йоганна Готфріда Гердера, котрий, схоже, першим у Європі звернув увагу на неодмінну національну своєрідність будь-якого мистецького явища, на відповідне його «місцеве» підґрунтя. І сягав аж до великого культурфілософа ХХ століття, знову ж таки рижанина, Ніколая Конрада, котрий — чи не першим у світі — спробував віднайти всі провідні конкретні спорідненості між національними культурами планети³. Від Японії до Англії.

Феномен кінематографіста починається саме посередині того безприкладного соціокультурного «монтажу». Пізніше перенесеного-транспонованого до власне монтажу, до Ейзенштейнових кіносинтаксичних зусиль усіх їх напрямів, стратегій і періодів.

Космополітичний Петербург — попри виразно націоналістичну спрямованість його перейменування-1914 на Петроград — уповні продовжив той «монтаж». У біографії Ейзенштейна-студента. Його роки навчання там — в Інституті цивільних інженерів — до обов'язкової пістрявості своєрідного попереднього шляху — додають перший досвід так само необхідного узагальнення. У вигляді математики найширшого її спектра. Серед іншого, у вигляді так званої «теорії меж», цього фундаменту сучасного матаналізу, теорії, що нею особливо зацікавився Ейзенштейн.

«Культура здійснюється на межах», за відомим висловом Міхаїла Бахтіна. Явище Ейзенштейна відразу ж розпочинається — на тих численних «межах». І географічних, і всіх інших.

До цього можна додати й лекції славнозвісного петербурзького професора Юліана Сохоцького, що в них, унікально психологічно, поєднувано було виклад, скажімо, проблеми аналізу нескінченно малих величин із темпераментом великих революційних трибунів... Ті лекції, схоже, стали для Ейзенштейна ніби протомоделлю його пізнішого намагання поєднати емоційно-чуттєве з гранично інтелектуальним — і навпаки⁴.

Потому — грандіозна драма революції та громадянської війни. Їх військовий технік Червоної армії Ейзенштейн, як засвідчує мемуаристика, сприймає саме видовишно. Як небачений у світовому часі гала-спектакль історії. Поступово Ейзенштейн

доходить висновку — про кончу потребу вже спеціальної (власне театральної) транскрипції цього видовища. Поряд зі своїми суто військово-технічними обов'язками Ейзенштейн розпочинає перші спроби саме в театральній царині. Як режисер. Як сценограф. Ба навіть актор.

Устремління в напрямку до «узагальнення» — але відтак уже не математичного, а підкреслено візуально-образного характеру — ось те, що невдовзі приводить Ейзенштейна у східний відділ Академії генерального штабу. Він починає студіювати японську та китайську гієрогліфіку. Як один із найвиразніших у людській комунікації проявів руху людської ж знаковості — від знака суто зображального до знака суто символічного (в сучасних термінах — еволюція від знака-ікона до знака-символу).

То була двомісячна семіотична репетиція-1920 усіх найважливіших — майбутніх — зусиль Ейзенштейна-режисера. Який опісля невтомно прагнути до символізації того чи того ступеня фіксованої його камерою предметности.

Але ж спочатку треба було не просто завершити театральну освіту — годилося й віднайти семіотично-знакові межі театрального видовища. Той його край, що за ним поставала доконечність уже зовсім нової візуальної техніки та естетики. Їх можливості Ейзенштейн угадував уже тоді в кінематографі. «Монтажна» напруга самого походження режисера; давній його інтерес до видовища; розвинене в напрямі «теорії меж» мислення, «семіотичні» уроки японської і взагалі далекосхідної гієрогліфіки — все це конче мало «переламатися» (вираз самого режисера) саме в кінематограф. Вочевидь вийти за семіотичні межі театру.

Саме так і слід розуміти драматичну діалектику Ейзенштейнового перебування в педагогічній та іншій тіні Мейерхольда; і тоді, й потому складне переплетіння в ньому — і благоговіння перед великим майстром театру, й відштовхування від нього. І те, і друге майже завжди — у драстичних, аж до краю доведених формах.

Власне, вся та «мейерхольдівська» сума Ейзенштейна — то ніби особливий психологічний еквівалент певного грандіозного процесу. А саме: емансипації кінематографічного видовища від театрального. Вживаючи вислів самого Ейзенштейна, «центральна драма» у драмі взаємовідносин двох великих майстрів.

Отож у березневих спектаклях 1924 року «Протигазів», що їх

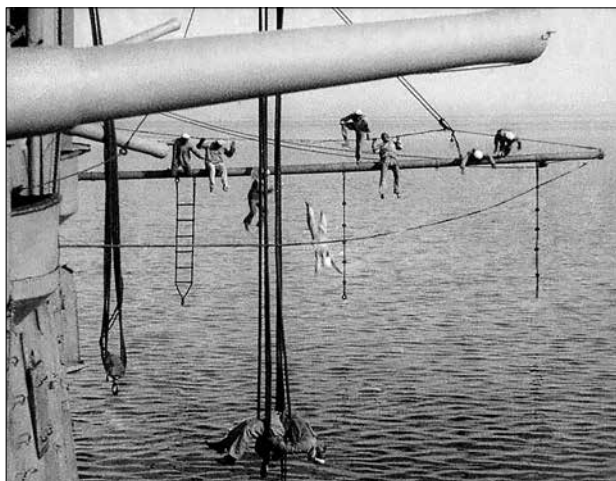


«Панцерник «Потьомкін», режисер Сергей Ейзенштейн

показувано було в реальному цеху реального московського газового заводу, театр майже остаточно «переломився» в кінематограф.

Так і виникає ультраревольюційна кінотрилогія Ейзенштейна. «Страйк» — «Панцерник «Потьомкін» — «Жовтень». Екранне резюме нещодавно побаченого. І водночас художньо-ідеологічна пропозиція сучасному та майбутньому. Кіноепіграф до будь-якого революційного жесту історії⁵.

Впадає в око жорстка послідовність революційної семантики



*«Панцерник
«Потьомкін»*

в цих фільмах, які представляють відповідну їй історичну процесуальність. Базовий метод передодня революції — страйк (цією ідеєю Ейзенштейн, схоже, завдячує французькому анархо-синдикалістові Сорелю) («Страйк»)⁶. Головний спосіб його здійснення — «інсурекція», повстання («Панцерник «Потьомкін»). І, нарешті, остаточна перемога революції («Жовтень»). Перед нами — саме трилогія з вочевидь наскрізною сюжетною лінією і такою ж тематикою. Екранний висновок із того побаченого в революційному «надспектаклі» історії. І в естетичному режимі вже повної емансипації від суто театрального видовища, рішучої художньої суверенності стосовно останнього.

«Театр» у тій кінотрилогії постає лише як його специфічні залишки — в зображенні вже цілком приречених на поразку певних історичних сил, їх дій, способів їх існування.

«Провокація» у «Страйку». Там-таки погромна поведінка люмпенства, «шпани»; сумнівний комфорт еліти (її «бенкети»); вимушена й вимучена «театралізація» в царській морській службі в «...Потьомкін»⁷. Так само, як і вкрай сумнівна «театралізація» авторитарно-царського побуту. Або ж ліберальної риторики агонізуючого ліберального режиму — в «Жовтні».

Словом, Ейзенштейн одписує «театр» тим, хто вже залишається поза гаданою — революційною — магістраллю історії... «Усе інше» в режисера — то саме тотальне кіно. Мобілізація всіх його щойно відкритих — і миттєво освоєних — можливостей.

Надзвичайна сугестивність Ейзенштейнкової кінотрилогії вкрай посилюється за рахунок того, що революційну семантику тут подавано — чи не постійно! — революційними ж таки художніми засобами. Умовно кажучи, «зміст» і «форма» абсолютно збігаються...

Звернімо увагу: хронологічно всі частини трилогії, крім того, відповідають за моментом своєї появи тогочасному останньому комінтернівському «штурмові й натиску» — в бік якщо вже й не світової, то, принаймні, європейської революції.

Приміром, робота над «Страйком» розпочинається невдовзі після патетичної німецької «революційної» осені-1923, після відомих подій у Саксонії, Тюрингії та Гамбурзі. І майже збігається з такими ж балканськими подіями вересня 1924-го. А ще — зі «страйком» і новою спробою збройного повстання — в Талліні тієї ж осені.

«Панцерник «Потьомкін» назагал фільмовано в Одесі тоді, коли зовсім поряд — у підрумунській на той час Бессарабії — завершується нещадний процес над сотнями й сотнями учасників також невдатного «татарбунарського повстання», знову ж таки, вересня 1924 року.

Обидва фільми світоглядно-психологічно вочевидь ніби «асистують» тим подіям.

А проте, в заключної частини трилогії — вже зовсім інша доля, зовсім інше спрямування. Фільм «Жовтень» — то вже апотеоза тотальної перемоги революції, її такого ж утвердження на всьому «світовому годиннику» (образ, позичений Ейзенштейном, схоже, у Фрідріха Шіллера; і тому відтворений режисером у вигляді — буквально — годинникових циферблатів, із відповідними часовими поясами-позначками всієї планети, найбільших її міст).

Утім, трагічні гротески Ейзенштейнної біографії, драматична її спазматика розпочинаються саме з того фільму про «перемогу»... Йдеться не просто про агресивне цензурне втручання керівництва у ту стрічку — втручання самого Сталіна у зв'язку з політичною катастрофою Троцького, щойно фактично відстороненого від влади...

Йдеться також про задум, появу та подальшу долю фільму «Генеральна лінія». Перейменованого, знову-таки Сталіним, на «Старе і нове».

Ця картина мала з'явитися спочатку як свого роду тематичний підсумок революційної кінотрилогії. А власне — як образ цивілізаційних (саме так) наслідків відтвореного в тій кінотрилогії — радикального оновлення світу. В ньому вже пореволюційне село, донедавна вкрай відстале, занурене в біологічну елементарність, цілком відчужене у своїй примітивності від сучасної технічної цивілізації, проходить швидкий і нібито навіть безболісний сеанс модернізації, певного «імплікування» в ту цивілізацію.

...У цьому фільмі радянське місто, за задумом режисера (й ніби в деякій відповідності з тогочасною «генеральною лінією»), має гуманістично патронувати селу, енергійно йому допомагати. Що, зрештою, і відбувається в картині? Принаймні насамкінець її.

Після відповідних солідарних зусиль села й міста, після подолання суто бюрократичних перешкод. Ніби так. Революційна ідилія...

Гротеск ситуації довкола «Генеральної лінії» полягає, однак, у тому, що її зйомки було завершено в листопаді 1928-го. Коли сама «генеральна лінія» зловісно-генерально перемінилася!..

...Доки Ейзенштейн і Александров у грудні 1927-го фільмували в Муганських степах і на Північному Кавказі — тими днями в Москві XV з'їзд ВКП(б), вже під абсолютною ферулою Сталіна, ставить питання про рішучу колективізацію села — «згори»... А власне про свого роду нещадну суцільну конфіскацію цього села, його землі та його праці — на користь міста. Себто інтенсивного індустріального будівництва у ньому.

Отож миттєво склалася ситуація, «генерально» протилежна тому, що відбувається в «Генеральній лінії»... З її там ініціативою «знизу» (ніби у продовження революційної ініціативи у кінотрилогії). Селянською ініціативою.

14 лютого 1929 року «Совкіно», яке внаслідок своєї бюрократичної глухоти ще не зрозуміло, в якій тепер державі з'явився той фільм, необережно дає йому добро. А вже у квітні — травні того року Ейзенштейн і його соратники — на додаткових зйомках для нібито «закінченого» фільму. На тому ж Північному Кавказі та в радгоспі «Гигант» — біля Ростова-на-Дону. Кадри нібито близького «щасливого» технічного «футуруму» колгоспного села. Нібито...

Це, зрозуміло, художньо-ідеологічно аж ніяк не порятувало фільму. Орієнтованого на зовсім інше уявлення щодо прогресу в підрадянському селі. Автентичного його поступу — на засадах гаданого й бажаного гуманістичного патронату міста над селом. А не на безконечно агресивну воєнно-примусову політику першого стосовно другого.

Цей фільм, який спочатку взагалі-то мав шанс на долю ніби «щасливого» завершення трилогії (власне, її перетворення на тетралогію переможної революції), насправді опинився посередині аж неймовірної світоглядної естетичної та спеціально політичної двозначності.

Він одразу став анахронізмом.

Необхідно криве чи навіть розбите — розбите цензурою, щонайрадикальнішою переминою державної стратегії — дзеркало всієї драми російської революції. Яке сьогодні справляє трохи аж загадкове враження своєю якоюсь штучністю, «лабораторністю»...

Але не з руки говорити про невдачу власне цього фільму. Йдеться, по суті, про неуспіх самої російської революції. Її гу-

маністична утопія (а чи, швидше, фразеологія та риторика) розбилась об її безжалюну реальну політику. Остання мала продовження у вигляді тотальної катастрофи підрадянського селянства. Українського. Російського. Євразійського й азійського.

А тим часом Ейзенштейн дописує свій літературний цикл, присвячений так званому «інтелектуальному кіну» (себто вже згаданих рівновазі «чуттєвого» й «абстрактного»). Зрозуміло, на користь революційній ідеї в масовій її рецепції. Щось на кшталт кінематографічного еквівалента згаданим екстатичним лекціям професора-математика Сохоцького... Революційний агітпроп, де «ідея» та «психологія» бажано врівноважуються!

Але ж на той час ідеологічна структура агітпропу перемінилася вже настільки радикально, що відтак ніяка, ба навіть найавангардніша кінематографічна поетика не мала жодного шансу на справді органічне представлення «ідеї».

Остання обернулася антропофагією, безприкладним у світовому часі деспотизмом.

Чи ж віддзеркалює далі художник ту зловісну переміну? Так. У певних своїх проектах. Які почергово постають на самому початку його перебування у США. І десь невдовзі після його повернення до СРСР. 1930 і 1932 роки.

У тих проектах Ейзенштейна, які залишилися нездійсненими, але які виразно засвідчують його рішучу переоцінку революції, її реальних історичних наслідків...

Власне, поразку її гуманістичних проектів-утопій.

Дивним чином «ейзенштейнознавство» у режимі якоїсь аж байдужости проходить повз катастрофу тих двох планів кінорежисера, що сама їх поява у нього зафіксує усвідомлення ним тієї поразки.

...Пригадаємо, що наприкінці квітня 1930-го Ейзенштейн підписує в Парижі договір із голлівудською фірмою Paramount про свою роботу в ній, а вже на початку травня, спішно роздобувши візу до США, відпливає в Новий Світ.

Ця покvapність має місце буквально через два тижні після одного — аж украй емблематичного для Ейзенштейна та його генерації — повідомлення з Москви. «Океаническая весть о смерти Маяковского...» (Осіп Мандельштам). *Самогубство вождя радянського авангарду 14 квітня того року*. Сигнальне для розуміння всієї приреченості й самого того авангарду.

І, відповідно, всіх його колосальних історичних та власне художніх проєктів.

Те самогубство для Ейзенштейна напевне важило не менше, ніж нещодавній повний крах опозиції у ВКП(б); вигнання Троцького. І перші нещадні судами колективізації. Повне торжество нової «генеральної лінії», якій відтак мав асистувати кінорежисер! І якій він внутрішньо опирався. Квапливий від'їзд в Америку — очевидне біографічне похідне від того спротиву.

Але далі — більше. Перебування Ейзенштейна у США абсолютно збігається з бурхливими подіями в «Чорній Франції» — в антильській республіці Гаїті. Від 1915 року окуповану Сполученими Штатами країну вчорашніх чорношкірих рабів аж струшують тогочасні протести проти нав'язаного режиму. Американську пресу переповнювали тоді повідомлення про ті події⁸.

Звідси, мабуть, подальший напружений інтерес кінорежисера до Гаїті, до всієї своєрідності тамтешньої історії. А передусім — до походження гаїтянської суверенної державности, що виникла на початку ХІХ століття внаслідок революції рабів, керованої жменькою радикальної чорношкірої інтелігенції (так званих «чорних якобінців»). Вони спочатку створюють на острові незалежну республіку. Як особливу альтернативу повсюдному-планетарному рабству кольорових рас. Але невдовзі республіка Гаїті перетворюється на... «королівство» й навіть «імперію». Внаслідок катастрофічного переродження тих «чорних якобінців» на «королів» та «імператорів»⁹. Учорашніх рабів французьких та іспанських плантаторів учорашні революціонери обертають на своїх власних — на величезних, відтак одержавлених угіддях. Оголошених «колективними»...

Ейзенштейн, отже, вирішив поставити фільм про трагедію зрадженої гаїтянської революції, а насамперед — про парадоксальну долю одного з її вождів, генерала Анрі-Крістофа (а потому вже «імператора Генріха І»). Його роль мав зіграти співак і знавець афроамериканської історії Поль Робсон, що з ним Ейзенштейн познайомився у США.

Абсолютна алюзійність того історичного сюжету, на якому зупинилася режисерська зіниця! Ейзенштейн зібрав чималий матеріал довкола нього й уже почав його кінематографічно осмислювати.

...Саме десь тоді кіномистцеві й зателефонував вигнанець

Троцький. Намагаючись, певно, обернути його, котрий угледів те перетворення революціонера на тирана, на свого спілняка в антисталінських діях? Якщо вірити Грігорію Александрову, Ейзенштейн нібито поспішив припинити той дзвінок: мав і без того багато клопоту. Проект фільму про гаїтянську революцію вочевидь не підходив ні для Paramount'у, який, зрозуміло, зважав на расистські передсуди своїх глядачів, ані для бодай стриманої рецепції з боку радянського керівництва. Останнє відразу ж здогадалося про ті непотрібні для нього альянзи. І просто небезпечні.

Проект, отже, зазнав краху. Як гаїтянська чи, от, російська революція... А до того ж залишився фактично не проінтерпретований біографіями режисера... Тоді як у контексті Ейзенштейнаної біографії він справляє враження чогось справді емблематичного¹⁰.

Як і ще один такого ж напрямку задум, що мав місце вже після повернення кінорежисера до Москви.

Ще за останнього перебування в Парижі, десь перед від'їздом до США, Ейзенштейн інтенсивно спілкувався з письменником Андре Мальро. Автором, сказати б, «далекосхідних» романів, що в них тамтешня екзотика поєднувалася з актуальною тоді проблематикою китайської та індокитайської революцій¹¹. Ейзенштейн мав давній інтерес до китайської та японської культур... Пам'яталася йому й зацікавленість Мальро Достоєвським: його твори французький романіст буквально... знав напам'ять.

1933 року з'явився останній роман Мальро з його «далекосхідної» трилогії. «Доля людська» (в іншій перекладацькій традиції — «Умови людського існування»). Про героїку комуністичного підпілля в Шанхаї навесні 1927 року, коли місто, з допомогою комуністів, здобули війська націоналіста Чан Кайші, який за кілька тижнів потому влаштував кривавий переворот, нещадно знищивши своїх учорашніх союзників¹².

Роман Андре Мальро, який, щойно його опублікували, зажив світової слави і в якому прозаїк віддав належне жертвості революціонерів, разом із тим зосереджено на вкрай понурому колориті самих «умов людського існування» (вислів Блеза Паскаля), на трагедії тих, хто намагається радикально перемінити ті «умови». Мальро створив роман не лише про поразку людини, а й про колосальні труднощі на шляху тих перемін.

Троцький у своїй літературно блискучій рецензії на роман Мальро зауважив, що там передусім ідеться про «бюрократичні

помилки III інтернаціоналу» стосовно революційних процесів у Китаї. Але до цих «помилок» французький письменник додає і свій безпросвітний песимізм — стосовно метафізики самих «умов людського існування».

Роман відзначили Гонкурівською премією. Тоді ж він опинився в полі зору й комінтерну, «ображеного» змалюванням тих його «бюрократичних помилок», і, особливо, радянського керівництва. Останнє вже розмірковувало, як би то приручити знаменитого «лівого» письменника. Зробити його надійним «попутником» (термін, знов-таки, Троцького...). До ситуації довкола Мальро додалося й те, що письменник-католик Франсуа Моріак застеріг його від спілки з «радянцями». Мовляв, «вони ніколи навіть не перекладуть у себе вашого роману!»

Московське керівництво, зачеплене тим за живе, розпорядилося негайно видати гучну книжку російською. І так само «негайно» екранізувати її. Що, зрозуміло, мав зробити так само «гучний» режисер. Себто Ейзенштейн.

Можна собі лише уявити, з яким завзяттям він заходився працювати. Над екранізацією твору, що в ньому, мов у якомусь фокусі, було зібрано щонайглибші надії — і так само щонайглибше розчарування — в настроях усіх «попутників» цілісного світу. Включно із самим-таки Ейзенштейном. А він (може, як ніхто з читачів роману) оцінив песимістичну його інтонацію. Довкола «бюрократичної» та іншої катастрофи революції.

Але, зрозуміло, що радянське керівництво після недовгого політичного флірту з Андре Мальро мало схаменутися: проєкт Ейзенштейнкової екранізації залишився хіба у сценарних фрагментах. Хоча літературно дуже виразних.

А сам роман був, сказати б, ідеологічно «репресований». Як такий, що містить «троцькістські помилки»...

Отак ейзенштейнівське явище тих років ніби зависає — поміж двома епосами невдатної революції — гаїтянським і китайським. І невдатними спробами їх екранізації.

А що ж було «посередині»?

Дивним чином ми не звертаємо уваги на кардинальну переміну в самій «генеральній лінії» Ейзенштейнкової мистецької стратегії, хоча вона ніби й на поверхні...

Поїздка режисера до США, де він познайомився з новітньою, вже звуковою, тамтешньою кінотехнікою, зумовила ту ради-

кальну переміну — й не лише в його уявленнях про технологію рухомого зображення, а й у самій його, сказати б, «антропології». Нова філософія кіна й людини в ньому...

Адже кінорежисер, із появою звуку, миттєво осягнув усе естетичне можуть такого-от мистецтва, відтак здатного, на його думку, щонайглибше і щонайточніше віддзеркалити людську індивідуальність. Аж до найінтимніших, найзаповітніших її буттєвих рівнів. Кінематограф як унікальний, у щонайширшому значенні, «екран» саме індивідуальної екзистенції.

Уже дорогою до Голлівуду Ейзенштейн інтенсивно спілкується з найновішою німецькою психологією (психоаналітиками та репрезентантами «структурної» психології — «гештальтпсихології») та з «батьком» літературного «потoku свідомости» (й такого ж «внутрішнього монологу») ірландцем Джойсом. Режисер доходить висновку: саме кінематограф і має бути тією «Аріадниною ниткою», яка приведе мистців у гранично індивідуальні душевні ландшафти, що раніше залишалися практично неприступними для остаточного художнього освоєння...¹³

Дальший, уже повоєнний розвиток кіномистецтва має переконати нас, що великий режисер мав принципову правоту в тих сподіваннях.

Але власні його творчі плани в цьому напрямку, знов-таки, зазнали катастрофи. Серед іншого — плани, пов'язані з екранізацією «Американської трагедії» Теодора Драйзера, що в ній оте трагічне постійно переноситься у глибини людської психіки, наскільки зраненої зовнішнім, «соціальним», настільки ж і залежної від якихось суто внутрішніх своїх «маятників» і «амплітуд», що до них тільки й могли добратися перо Драйзера та камера Ейзенштейна¹⁴.

Голлівуд усіх його історичних фаз до такої «камери» був і залишається категорично-безнадійно не готовим.

Тим часом нова, зовсім нова «антропологія» режисера захоплює його увагу — чи не цілком. Спостереження над тим, як «цивілізаційне», підкреслено мисленнєве десь губиться у глибинах людської «чуттєвості»... Попередні уявлення про їх рівновагу, про «інтелектуальне кіно», яке демонструє ту рівновагу, відтак із неймовірною розумовою енергією поглиблюються — в напрямі та прагненні спостерегти підкреслено індивідуальне.

Тоді як раніше кінорежисер майже цілком був зосереджений

на психології колективу, мас! Ба навіть просто юрби. Що так геніально віддзеркалюють «Страйк», «Панцерник...» і «Жовтень».

...Дивовижний мексиканський екскурс кінорежисера постає вже як особливе поточнення віднайденого, як намагання — вже у «великих числах», у грандіозному народно-етнічному просторі — віднайти саме шляхи від «цивілізованого» всього його спектра до самого дна людської ж таки архаїки, поспіль вибудованої на чуттєвості.

Мексиканська, широко кажучи, ситуація, що в ній розмаїтий «модерн» безперестанку повертається в архаїчні глибини — й навпаки... Мексика стала для режисера країною-лабораторією, де «чуттєве» й «інтелект» у всіх можливих проявах бачаться «сполученими посудинами».

Мексика стала справді щасливим шансом для потвердження нових уявлень режисера про «умови людського існування»!

І все можуть цієї, сказати б, «системи Ейзенштейна» і світоглядно, й режисерськи було перенесено у фільм «Бежин луг». Де «старе» й «нове» постають настільки ж у нерозривному зв'язку, наскільки й у драматичному конфлікті.

Вони не можуть існувати одне без одного! Але історія безжально розсварила їх між собою. Славнозвісна Кантова «глибока прірва» між «чуттєвим» і «надчуттєвим» тут була досліджена — на рівні і їхньої спілки, й так само їхнього протиставлення.

За нелюдських умов тогочасного підрадянського існування така «антропологія» теж була вочевидь приречена.

Нова катастрофа кінорежисера...

Відтак Ейзенштейн був остаточно приставлений до тогочасного агітпропу — тепер уже в його новому історичному виданні. Вже у вигляді доволі традиційного російського націоналізму, консервативної державно-імперської легенди.

Зовні кіномистцеві залишалось демонструвати хіба свої могутні фахові «м'язи», поверхню зображальних можливостей та й годі...

Скажімо, в сюжеті довкола Гаїті великого режисера чорнобілого кіна вабила трагічна гра в політичній історії того острова — гра чорного й білого... «Чорне» витісняє там «біле» — й тому настає карнавальне його перетворення: чорні раби сідають на історично спорожніле місце своїх учорашніх білих хазяїв і роблять те саме, що й вони...

У згаданому «китайському» проекті впадає в око, що кіноре-

жисер не просто з ентузіазмом сприйняв можливість тамтешніх кінозйомок: мовляв, у Китаї небо особливого кольору, якого немає більше ніде у світі.

Про таку ж антагоністично-діалектичну взаємодію неба та землі йшлося і у зв'язку з фільмом «Александр Невський»: «Ми взяли формулу зими» — «білість ґрунту при темряві неба»¹⁵.

Одначе азарт великого мистця, знов-таки, дався взнаки — під час роботи над фільмом «Іван Грозний». А особливо над другою його серією. Вона вочевидь пробивається-пробирається через грізні лабіринти деспотової душі. Тепер уже частинно за допомогою кольору...

У цих, принаймні, фрагментах Ейзенштейнної саги зійшлися всі наміри, *всі* зусилля кінорежисера, акумульовані з перших тих його «антропологічних» спостережень над глибинами психіки індивіда (власне, над можливостями їх кінематографічного відтворення).

Доля цих зусиль відома. Нещадна репліка Сталіна після нічного перегляду тієї другої серії: «Змити».

Художнику, відповідно до «принципу доповнюваності» в сучасній цивілізації, залишалось одне: переповісти самого себе, своє глибоке горе, *свої* (підкреслено свої) «умови існування».

Пушкінський проєкт, побудований на гіпотезі Юрія Тинянова про «потаємну любов» поета, пронесену через усе його життя, по суті, постає як замасковано-трагічна біографія самого Ейзенштейна. Як розповідь про «потаємного» себе, про намагання самоздійснитися в історії — і про колосальні невдачі. І свої власні, й самої історії теж.

Далі — смерть. Кінець фільму-життя.

Пер Паоло Пазоліні — один із небагатьох світоглядних нащадків російського кінорежисера. І кіно, за його словами, — то «нескінченний суб'єктивний кадр-епізод, який закінчується з кінцем нашого життя». Дуже схоже на кінець власне життя.

Монтаж, каже Пазоліні, робить із кіноматеріалом те, що смерть із самим життям: надає йому остаточного сенсу...¹⁶

Але, на жаль, ми ще не прочитали всіх тих сенсів — і доволішніх безсенсовностей — того великого життя...

Примітки:

¹ Кроком у тому напрямку стала тільки фундаментальна праця лінгвіста, історика культури й, зокрема, кіна Вяч. Вс. Іванова. Див.: *Эстетика Эйзенштейна//Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры.* — Т. 1. — Москва: Языки русской культуры, 1998. — С. 143–378. Вона постає як наслідок майже 40-річних досліджень автора над феноменом кіномистця. Їх почасті опубліковано у книжці, фактично присвяченій спадщині о. Павла Флоренського і ося Ейзенштейна: *Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР.* — Москва: Наука, 1976.

² Про наші уявлення в царині цілісного описання індивідуальної життєтворчості див. нашу роботу: *Біографія як категорія культури. Попередні нотатки//Студії з архівної справи та документознавства.* — Т. 4. — К., 1999. — С. 82–85.

³ Див. нашу роботу: *Мировая литература: смыслы в содержании//Ренессанс.* — 1994. — №7. — С. 184–191.

⁴ Про проф. Сохоцького див. у ст. кінорежисера 1929 року: *Перспективы//Эйзенштейн Сергей. Избр. произведения в шести томах.* — Т. 2. — Москва: Искусство, 1964. — С. 41, 491.

⁵ Можна пригадати, що й португальська «революція гвоздик» початку 1970-х, й «ісламська революція» в Ірані кінця того самого десятиліття обрядово починалися з демонстрації телебаченням «Панцерника «Потьомкіна».

⁶ Про таке значення «страйку» див. у нашій ст.: *Жорж Сорель как абсолютный кинорежиссер//Столичные новости.* — 2005. — 27 сент. — 3 окт.

⁷ Не випадково у солженітинському «Одному дні Івана Денісовіча» про «...Потьомкін» сказано: «Морське життя там трішки лялькове».

⁸ Див. про це у кн.: *Луцков Н.В. Оккупация Гаити Соединенными Штатами. 1915 — 1934.* — Москва: Наука, 1981. А також нашу ст.: *Гаитянское зеркало для украинских героев//Столичные новости.* — 2000. — 23–30 ноября.

⁹ Див. про це у п'єсі Юджіна о'Ніла двадцятих років «Імператор Джонс». Її автор був другом Джона Ріда, книжка якого «Десять днів, які потрясли світ» стала літературною основою Ейзенштейнового «Жовтня».

Про книжку Джона Ріда див. нашу ст.: *Літописець десяти днів революції//Україна.* — 1977. — №44 (жовт.). — С. 17.

¹⁰ Усі «гаїтянські» матеріали, зібрані Ейзенштейном, були передані ним літературознавцеві й белетристу Анатолію Віноградову, який на їх основі написав історичний роман «Чорний консул».

¹¹ Див. нашу ст.: *Пам'яті Андре Мальро//Всесвіт.* — 1977. — №4. — С. 177–185.

¹² Див. документальний портрет тих подій у радянському фільмі «Шанхайський документ»; 1928; режисер Яков Блох).

¹³ Про ці рефлексії Ейзенштейна див у нашій кн.: *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функція.* — Ч. 1. — К.: КМЦ «Поезія», 1997.

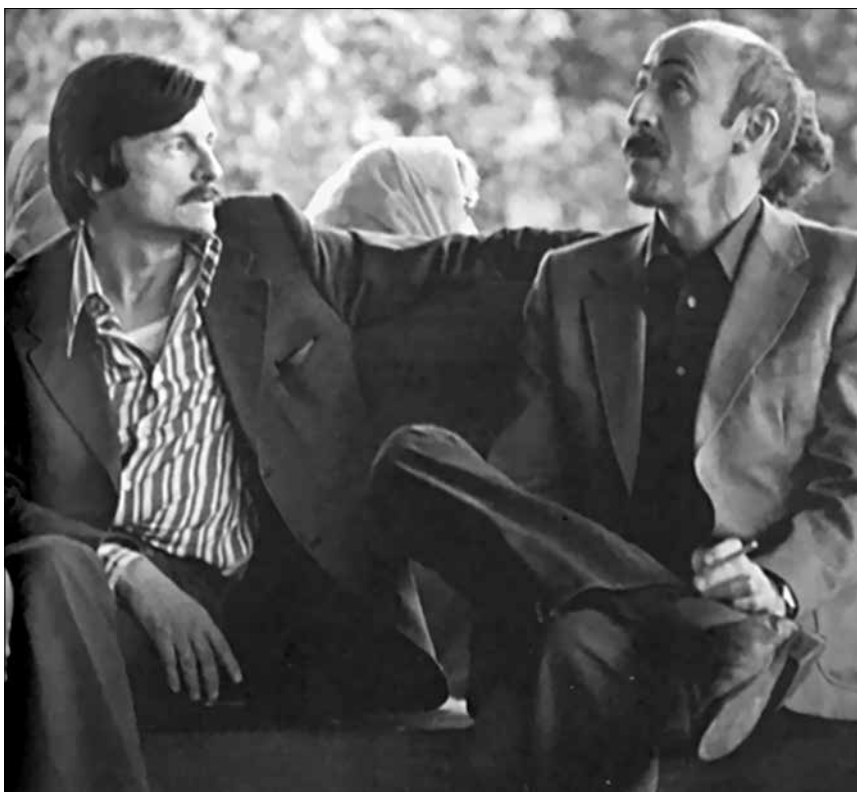
¹⁴ Див. нашу ст.: *Великий реаліст: До 100-річчя з дня народження Теодора Драйзера//Літературна Україна.* — 1971. — 27 серп.

¹⁵ *Эйзенштейн Сергей. Избр. произведения.* — Т. 1. — С. 174.

¹⁶ *Pasolini P.-P. La paura del Naturalismo. Nuovi argomenti//Nove serie.* — 1967. — №6. — P. 15.

АНДРЕЙ ТАРКОВСЬКИЙ І УКРАЇНА. ПОПЕРЕДНІ НОТАТКИ

У квітні виповнилося 70 років від дня народження одного з найвизначніших режисерів в історії світового кіна — Андрея Тарковського (04.04.1932 — 29.12.1986).



Андрей Тарковський та Отар Йоселіані

Однокласник і тезка Тарковського, поет Вознесенський, на самому порозі брежневської реакції, написав відкритого листа до редакції газети «Правда» («звертаюся до газети під назвою «Правда»): *«Живу в атмосфері нескінченних провокацій, спрямованих проти мене».*

Андрей Тарковський міг сказати про себе те саме. Не випадково чи не всі перші «перестроечні» публікації про нього головню переповідали — нескінченні провокації та інтриги проти нього. Інтриги, які, зрештою, закінчилися вимушеною еміграцією великого режисера. І, схоже, передчасною його смертю...

А проте біографи Тарковського якось пройшли повз ту спрямовану проти нього провокацію, що аж фундаментально «зіпсувала» його «українську» репутацію. На десятиріччя перетворивши його, напівукраїнця, чи не на «україножера». Принаймні на великодержавника-шовініста.

...Невдовзі після гучної прем'єри «Іванового дитинства» інтелігентський Київ, який так приязно зустрів той фільм, до краю обурився. Записом, нібито зробленим Андреем Тарковським і Василієм Аксьоновим, іншим молодіжним лідером того часу, у книжці відгуків київського Шевченківського музею: мовляв, кому той музей потрібен — краще влаштували б у тому приміщенні гарну клініку.

Автор цих рядків, разом зі своїми іноземними гостями, кіпріотами-лікарями (у душі того часу поспіль комуністами) випадково потрапив до того музею — якраз на другий день після запису-скандалу. Розгублені і розлютовані музейні співробітники старанно ховали від відвідувачів злочасну «книгу». Словом, справді скандал: московські, такі «прогресивні» «шістдесятники» раптом та підняли руку на великого нашого поета (за сумісництвом — революційно-демократичного попередника радянської влади). Тож образився і інтелігентський, і офіційний Київ... Не приховую: мене прикро — і на десятиріччя — вразив той запис. Подумки, зрештою, я давно вже погоджувався з тим, що експозиція Тарасового музею — незугарно-агітпропівська, незграбно-догматична. Але ж до чого тут — сам Шевченко?! Пізніше, із щоденника відомої поетеси Ірини Жиленко, видрукованого у часописі «Сучасність», я дізнався, що так само болісно переживали той, скажімо так, інцидент усі ті, хто тоді опікувався автентичною репутацією українського слова.

Репутація ж самого Андрея Тарковського була вирішена. У відповідному напрямі. Ледве чи не онук Івана Карповича Карпенка-Карого, українець — і таке от написав...

Отож, на десятиріччя у мене залишалося, м'яко кажучи, амбівалентне ставлення до Тарковського: великий художник — і от співавтор того сумнозвісного «запису». У режимі внутрішньої лютої полеміки з останнім — десь чи не через півтора десятка років по тому — я написав підкреслено апологетичний етюд про поета. «Шевченко у контексті світової літератури» («Всесвіт», 1978, №3). Серед інших обставин довкола тієї доволі резонансної — як на той важкий час — статті було і те, що вона мала потрапити до рук Арсенія Тарковського. Старий поет добре пам'ятав українську мову і був «субскрибентом» «Всесвіту», завзятим його читачем. Отож, може він покаже ту «розвідку» синові-режисеру, а той відтак ревізує свій погляд на Шевченка.

А проте склалося так, що недавно мені самому довелося капітально ревізувати своє бачення того «запису».

Ані Андрей Тарковський, ані Васілій Аксьонов нічогосінько у тій «книзі відгуків» — **не писали**. Вони лише жили «*в атмосфері нескінченних провокацій*». Спрямованих проти них особисто. Проти їхньої генерації. Проти спроб тієї генерації поновити мистецьку норму. І культурну норму взагалі.

...Видатний наш майстер художнього перекладу Михайло Москаленко, що йому український читач завдячує вже цілою полицею у тому жанрі — від епоса про Гільгамеша до поем Сен-Жон-Перса, нещодавно звернув мою увагу на листа «пізнього» Максима Рильського. Виявляється, незадовго до смерті, український поет встиг провести своє стільки ж елементарне, скільки й переконливе розслідування довкола того нібито московського вибрику. Довкола того «запису». І виявилось: елементарна, хоча по-своєму геніальна луб'янська інтрига. Готується усунення консерваторами — реформатора-невдахи Микити Хрущова. Кого-кого, а Тараса Шевченка він, зрозуміло, шанує. Під високим патронатом першого секретаря невдовзі розпочнеться грандіозна ювілейна кампанія пам'яті поета. «*От Либави до Владивостока*», як говорила з іншого приводу інша українка — Анна Ахматова-Горенко. І от на стіл того демократичного цезаря «органи» кладуть той сфальсифікований «запис». Це ще один привід до лютої хрущовської сварки з московською молоддю, тамтешньою «передо-

вою» інтелігенцією. Продуктом хрущовських таки реформ. «*Что ж это он молодежь не уважает?*» — якось гарчав секретар — «на рівному місці» — на вже немолодого співака-ніжинця Марка Бернеса. І що ж за «молодіж» не поважає «нашого» Шевченка?!

Але це вже не примха на рівному місці, а це вже сюжет в оперативному просторі поліційної провокації — висококваліфікованої. Хрущова той «запис» посварить з молодими москвичами.

І відтак молоді київські вільнодумці посваряться зі своїми одноподумцями московськими. «*Просто, як усе геніальне*», — каже Снаут (Юрі Ярвет) у фільмові «Сталкер»... Зрозуміло, також з іншого приводу.

Васілій Аксьонов з приводу того «запису» обурено відповідав, що він у той час узагалі не був у Києві, бо був у Польщі. Андрей Тарковський, схоже, взагалі не звернув увагу на ту «інтригу». Було не до того: лихоманково працював над проектом фільму про Андрея Рубльова.

Серед іншого, ретельно переглядаючи довженківську «Землю». За словами кінознавиці Неї Зоркої, він, напередодні кожної нової своєї роботи, обрядово-обов'язково переглядав — саме «Землю». З усією своєю стриманістю, входячи при цьому у справжній естетичний екстаз. «*Ви тільки подивіться!*» — гукав він до колеги, показуючи тій на «пейзажні» кадри того надфільму.

Тарковський-студент у ВДІКу навчався у Міхаїла Ромма. Але, за його словами, своїм «кінематографічним «університетом» вважав усе ж таки «Землю» (із розмови режисера зі студентами варшавського університету — середина 1970-х років).

Отож, Тарковський і Україна — тема, яка вимагає не стільки патріотичної патетики, а спокійного розгляду і спокійного методу.

Колись про один із витворів Кавалерідзе-скульптора було сказано: не схожий. І у відповідь один літній робітник сказав про того «Артема»: робилося не за фотографією, а за біографією. «Україна» ж Андрея Тарковського проступає рішуче в усіх його «7 ½» фільмах. І за біографією, і за фотографією...

Нещодавно київський режисер Сергій Маслобойщиков зняв фільм про сім'ю Тобілевичів та їхніх родичів Тарковських («Дві сім'ї», 2000).

Андрей Тарковський особливо на цю сімейну тему не «розповсюджувався». Колись у ресторані московського Дому кіна

один наш земляк-режисер спробував було показати йому звичайні світлини елизаветградських ландшафтів довкола Тобілевичевого «Хутора Надія». Там, де два українські клани колись поєдналися поміж собою. Тарковський лише роздратовано відмахнувся від тих знімків. Схоже, він той світ бачив по-своєму і зовсім по-іншому. Але передовсім — через геніальну кінопейзажистіку «Землі»: Сергій Маслобойщиков у тональності цілком спокійного, «епічного» монтажу синтаксично поставив поряд ту кінопейзажистіку і «ландшафти» «Дзеркала» та «Жертвопринесення». І дві кіностилістики якимось аж дивно, раптом, поєдналися. У неймовірній своїй схожості і гармонії.

Ще раз дистанціюємося від наївних, суто «біографічних» генез та паралелей. Справді, дід Тарковського, народоволець, а потім християнин Олександр Тарковський — питомий українець. З обрядовою ж українсько-шляхетською легендою про Тарковських, нібито українських нащадків кавказького «Шамхала Тарковського». Насправді ж Тарковські, напевне, нащадки (як, скажімо, і Агатангел Кримський) кримсько-татарських переселенців до старої Литви і Польщі.

...Олександр Тарковський у молодості спілкувався з іншим харківським студентом-революціонером. Юзефом Пілсудським. По громадянській той, уже «начальник» відродженої Польщі, написав другові листа: Олександр, приїжджай до мене з твоєї Єлизаветградщини — я тут добре влаштувався... Єлизаветградське ЧК перехопило того листа — і довелося Тарковським їхати не на Захід, а на Схід. Але батько режисера, славнозвісний російський поет Арсеній Тарковський, назавжди залишився при патосі українського степового і лісостепового пейзажу. При повазі до української мови і при знанні її. При культурі, з його погляду, найбільшого поета всіх часів і народів Григорія Сковороди. Культ, що його поділяв і Тарковський-молодший.

Оце і є автентична українська основа великого режисера. Український пейзаж і Сковорода.

Коли Андрей Тарковський помер, паризька «Монд», мов зірку з неба схопила в його некролозі: помер великий російський режисер-містик.

Великий російський містик веде свій родовід не тільки від старої української аристократії, а й від великого українського містика.

Головна стратегема Тарковського-художника — пошуки Абсолюту. Тобто пошуки Того, хто визначає і структуру, і саму фактуру нашого (нібито «нашого») світу.

Новітній Парсифаль від кінокамери у пошуках склянки святого Грааля... Відійшовши, внаслідок очевидної повсюдної історичної кризи — кризи масових історичних зусиль, — від народницьких і взагалі націоналістичних міфів, Андрей Тарковський уже шукає істину поза межами історії. У «Солярисі» та «Сталкері» навіть поза межами — самої Землі...

Маршрут, що його на порозі Нового часу чітко окреслив саме Григорій Сковорода. Трансльований у кінематограф Тарковського-сина через поезію Тарковського-батька. Той Григорій Сковорода, що ризикнув усю світову й іншу суму власне історії назвати — «всякая дрянь».

Кінематографіст, однак, не має ні права, ні фізичної можливості до такої філософсько-ліричної редукції світової матерії і речевості. Отож, російський «режисер-містик», на відміну від українського мислителя, не відкидає ту матерію, а — «прозирає» її. Намагаючись віднайти у ній той чи той слід Абсолюту, ті чи ті Його риси.

...Жертвопринесення в «Івановому дитинстві» і «Жертвопринесенні», найбільших фільмах християнської культури.

Дзеркало Бога — у «Дзеркалі». У «космічних» «Солярисі» і «Сталкері». В іконних композиціях героя «Андрея Рубльова». У десятках не-здійснених проєктів самого режисера. Сповнених такого ж універсалістського патосу. Такого ж кінематографічного прочанства-паломництва. У бік того не-Видимого, яке все ж таки проглядає тільки з видимого. Що його, видимого, «словником», першоречовиною став — саме український пейзаж. Реципований мистцем як із довженківської «Землі», так і з самої української реальності.

Не випадково «Іванове дитинство» знімалося в Україні. Під Каневом.

Але це вже український пейзаж у режимі його катастрофічного знищення. Катастрофічною ж історією. Що її з такою силою тут віддає український актор Дмитро Мілютенко (збожеволілий від воєнних жахів старий).

Відтак назавжди у кінематографі Тарковського постане той страхітливий диференціал — поміж високою, космічного зна-

чення пейзажною ідилією, з українського вжитку позиченою, і її апокаліптичним поруйнуванням. І поряд — сквородинське ж намагання заглянути по той бік матерії. Через саму матерію.

*А вербочки шумлять низько
Влокуть мене до сна.
Тут тече поточок близько.
Видно воду аж до дна.
(Григорій Сковорода)*

Тут, схоже, нема жодної лексеми, не екранізованої Тарковським. «Вербочки» — «Іванова ива» (вірш Тарковського-батька, який ніби спрогнозував саму появу «Іванового дитинства»). Нескінченні «сни» і такі прозорі «потоки» — у всіх інших фільмах Тарковського-сина.

Його кінематограф ставить проблему вже не етносів і народів. Навіть не людства — проблему самої людини. У поєднанні з долею самої Землі. Як особливої ділянки космічного господарства. Останній фільм Тарковського знімався на острові Готланд (тобто «Земля Бога»).

Вже у «Солярисі» постає той острів — посеред космічної безберегости.

А проте перший повного метру фільм Тарковського знімався — саме в Україні. Режисер-містик, спалений ностальгією-спрагою за універсальним. Намаганням перейти завжди вибухонебезпечну, всіма катастрофами випалену «зону» — зону історії.

Але матерією того переходу, «ґрунтом» його залишалася — Україна. І в своїй «ідилії», і в своєму «інферно». Корній Чуковський, наш земляк, що його мимохіть чомусь згадає героїня «Іванового дитинства», писав, що шевченківський український світ — то поєднання «раю» і «пекла».

Як переддень того кінематографа.

...Капітан Холін в «Івановому дитинстві» чомусь сприймає ту його героїню як — «українку» («От чего?» «Ну, гордая, красивая»). У «Дзеркалі» голос героя ревниво допитується у колишньої дружини (Маргаріта Терехова), яка нібито збирається заміж: «Он украинец?» Український актор Микола Гринько проходить через усі «тутешні» фільми Тарковського. Герой «Ностальгії»

збирає матеріали в Італії про перебування там «композитора Сосновського» (отже, глухівця Максима Березовського?).

Кінематограф, який ставить універсального значення, абсолютну проблему. Так.

А конкретним «світовим» матеріалом тут усе ж таки постає Україна (згадані, ніби інстинктивні-випадкові її «знаки» і сигнали).

Так воно, зрештою, і має бути — «абсолютне» тільки через конкретне. Що його українська фактура безперестанку, у безлічі проявів, проступає в тому кіні. Від нібито «випадкового» до вже цілком послідовних рефлексів на Довженка і Сковороду. «Кінематографічний університет». І світоглядний теж.

Майже тоді, коли завершувалася робота над «Івановим дитинством», молодий Іван Драч написав:

*Сковороду зустрів я у трамваї.
Блукає він по світу двісті літ.
Смушеву шапку скинув і питає,
Чи можу Сонцю передать привіт?*

Великий російсько-український режисер-містик той привіт — передав.

ДВА В ОДНІЙ. ІЗ НОТАТОК ПРО КІНО КІРИ МУРАТОВОЇ



*Кіра Муратова й кінооператор Геннадій Карюк
(ймовірно, кінець 1960-х, початок 1970-х років)*

Прохання не сприймати нижчезказане, як такий собі філософський фейлетон, лише дотичний до деяких проблем кінематографа. Ні. Пропонуємо те сказане як свого роду метаопис усього кінодоробку пані Муратової. Від перших кадрів її першого фільму до останніх кадрів її наразі останнього фільму.

Одна з найглибших інтуїцій давньосхідної мітології: антагоністи й водночас близнюки-боги. Ормузд і Аріман. Абсолютне втілення добра і — відповідно — зла. Поділ світової подієвості — і взагалі світової речовини — навпіл. «Два в одному». Безнастанне протистояння тих близнюків — у єдиному космічному просторі. Точніше — космічний формат того протистояння.

Той міт, можливо, то чи не найглибше слово про структуру світу, найточніша та найлаконічніша схема будови всесвіту, головного архітектонічного його принципу. Таке враження, що вся людська культура всіх її географічних та світоглядних широт — то ніби уточнення того давньоіранського сюжету, цього, сказати б, навічного сценарію космічної — а передовім людської — драми.

А що ж є її все-таки головною конкретною мізансценою, наскрізним у ній «мізанкадром»?

Давнє перське лібрето нашого буття, з одного боку, розгортається в колосальних мітологічних контурах, що їх уже нашим оком чи інтелектом навіть і не побачити, а, з другого, на повну відміну від тих безберегих абстракцій, засадничий у них гіперконфлікт світових сил здійснюється — колись, тепер і, напевне, в прийдешності — завжди десь поряд.

Пізньюєвропейська філософія створила навіть особливий цеховий термін-псевдонім того герця. «Проблема вибору». Та філософія, серед іншого, зосередилася на так званих межових ситуаціях — тобто на особливо напружених відтинках людського часу, коли той вибір має бути особливо відповідальним.

А як же тоді бути з іншим, ніби-то «профаним» людським часом, що його філософія якось ніби залишає поза своєю увагою?

Література! Красне письменство як вичерпний протокол буття. Точніше, той його доволі пізний різновид, який традиційно називається — «реалізмом». Напряма, який перебуває, за виразом одного його великого завершителя, «у пошуках втраченого часу». Себто в пошуках безнастанних — усього часового спектру того чи того людського життя. Незрідка аж до найдрібніших, атомарних поділок того спектру.

Отже, філософія — то, власне, суто академічне, «абстрактне» дзеркало того конфлікту. По тому — література. Яка, здавалося б, особливо точно-наочно спостерігає людину. Але — неунікний фатум красного письменства! Яке здійснює те спостереження — виключно через слово. Тобто через умовного, фонетичного писемно-друкованого посередника поміж спостерігачем і тим, що він споглядає. А якщо слово запізнюється, не встигає за тим, що воно означає?!

Отак художня цивілізація напевне і дійшла до винаходу кінематографа. Мистецтва, яке всією своєю специфікою подолало

й абстрактність філософії, і специфіку літератури, прикуту єдино до слова, обмежену ним.

З'явився, отже, доти небачений засіб до щонайглибшої діагностики людини — до наочного відтворення у режимі чи не вичерпності того, що Паскаль колись назвав «умовами людського існування». Кіно — то відтворення всього діапазону цього існування.

Екран — потенційно або, принаймні, у вже здійсненому кінематографі великих митців, що їх імена можна обрахувати чи не на пальцях однієї руки — віддає людину у всій її антропологічній повноті. А передовсім — у ситуації згаданого безнастанного «вибору». У бік «Ормузда» чи там «Арімана»... А чи їх драматичної мішанки.

Віддає внаслідок своєї «очевидности», не приступної не те що для літератури, а навіть для таких «споглядальних» мистецтв, як образотворче чи театральне. Віддає внаслідок без-посередності свого погляду на світ.

Кінематограф — справді абсолютне дзеркало людини. Абсолютне відбиття згаданого нескінченного двобою у її свідомості та поведінці. Що його, тому відбиттю неймовірної точності — філософія та література можуть лише позаздрити.

Але, повторюємо, ця першотаємниця кінематографа так і залишилася нерозгаданою для його, сказати б, мейнстріму. Сучасний, широко кажучи, екран — у порівнянні з його потенційними смислоносними можливостями — нетрохи нагадує старовинну оптичну іграшку, що зветься калейдоскопом, — у його порівнянні з власне оптичним приладом на кшталт бінокля, який дозволяє нам, збільшено або зменшено, але справді споглядати реальний простір. Автентичне кіно — то саме реальний простір «долі людської» (як іноді ще перекладають згаданий вислів Паскаля).

...На порозі Нового часу молода технічна цивілізація на диво точно назвала прилади з «дисплеєм» (ніби «екраном») — від годинника чи компаса до мікро- чи телескопа — «філософськими інструментами». Нагадавши про це, Маркс простодушню-проникливо питався щодо тільки-но винайденої фотографії: а чи не є це якийсь новий «філософський інструмент»?

Кінематограф — цей геніальний дериват фотографії, її семіотично остаточне завершення — то справді філософський ін-

струмент. Неймовірної точности та проникливости. Зрозуміло, за умов, як зазначалося, автентичного володіння цим інструментом, а не перетворення його на оптичну іграшку.

А відтак погодьмося, нарешті, з постулатом: ніхто й ніде в сучасному кінематографічному часі і просторі не володіє тим «філософським інструментом» так автентично-функціонально, як режисер Кіра Муратова. У граничній відповідності з усім «можливісним» спектром того інструменту. Муратовське з його поміччю спостереження людини.

Кого можна поставити — у цьому відношенні — поряд із цим режисером?

Є такий термін у художницькому побуті: стафаж. Другорядний елемент у композиції. А передовсім — людська постать у пейзажі. Ніби там необов'язкова. Стафаж як катастрофа сучасного кінообразу.

Муратовське ж кіно як жодне інше — від Люм'єрів до останніх гтів усіх їх смаків, рівнів — настільки занурене в людину, ба навіть нею заворожене, що воно вже самою своєю присутністю у світовому кінематографічному часі нагадує нам: людина у тому часі перетворилася саме на стафаж. На вторинну деталь світового кінопейзажу.

Загублена у сучасній цивілізації людина загубилася і в сучасному кіні. Принаймні, вона якось потворно урівнялася там із тим, що її оточує. Розчинилася в тому оточенні, деспотично упокорена ним.

Біжучій естетиці людина давно вже набридла, стала нецікавою. Муратовське ж кіно цілком, до останку, зосереджене на людині. Муратовський «філософський інструмент» до її, людини, спостереження-споглядання, вивчення, оцінки. Словом, усього того, що є проявом людського. Режисерська зінця тут цілком зосереджена на ньому, на ньому зупинилася — в усьому метражі того кіна.

Дивлячись його, ти ніби опиняєшся на якомусь антропологічному спостережному пункті.

При цьому очевидно, що режисера зовсім не цікавлять спеціальні соціальні характеристики екранного його люду, характеристики того штибу, на яких колись схибилася класична література. Ні. Інше. Посередині зорового поля того кіна — людина як така. Дефініція філософськи стільки ж точна, скільки ж, із позицій здорового глузду, взагалі-то безглузда. Отож, скажемо



Кіра Муратова й Владімір Висоцький у фільмі «Короткі зустрічі»

точніше: гола людина. У значенні як метафоричному, так і незрідка прямому.

Починаючи з «Астенічного синдрому», людська голизна не полишає муратовське кіно. Не маючи, зрештою, нічогосінько спільного з нинішнім розгнуданим нудистським кінопарадом, а чи скорше кіновакханалією.

А проте давайте, нарешті, уточнимо не стільки вже муратовський інтерес до людини, скільки сам кіноспосіб її екранного представлення.

Отут і належить повернутися до давньої іранської мітометафори світу як нескінченного протистояння «Ормузда» й «Арімана» або ж до цивілізаційної філософської онуки тієї метафори — «проблеми вибору».

Всі герої Кіри Муратової — і ранні її «янголи», і пізні її «демони» — у своєму екранному житті, на наших очах, невтомно, щомиті-щосекунди, «обирають». Колосальний уже ніби їхній «електорат»! Обирають або добре, або зле. Або вже, майже утвердившись, майже остаточно «обрали», або ж іще никають у лабіринтах того «вибору»... Згадана вище у ньому мішанка.

Дилогія-дебют режисера. «Короткі зустрічі» та «Довгі прово-

ди» у виборі, зрештою, добра, хоча вже під певним драматичним знаком, який тривожно резонує у самих назвах картин. Режисер із неймовірною майстерністю віддає щонайменшу ситуативну конкретику вибору — бездоганне, ніби аж «неореалістичне» відтворення тогочасної важкої радянської фактури, але там це якщо і не «стафаж», то справді не головне. Якимось особливим кінематографічним дивом відтворене — внутрішня динаміка героїв (а власне героїнь). Маленька «мерша» маленького містечка, «Валентина Іванівна», її молоденька домробітниця — суперниця («Короткі зустрічі»), героїня-мати у «Довгих проводах» — усі вони, — саме на наших очах, саме щомиті — роблять той чи той жест у бік добра. Світ цих фільмів постійно дрейфує туди. І в кожному жесті їхніх героїнь.

Навіть зовні це не скидалося на обрядове, підробне «добро» соціалістичного реалізму. Невипадково кінознавча та інша поліція останнього відразу ж, чи не рефлекторно, означила ті фільми як щось цілком «не-наше» (а особливо тутешні, «київські», особливо підлі «кінорецензенти»). І зрозуміло чому: герої Муратової «обирають» вільно, без патронату, без тиску зовні. Кінокамера режисера — справді якимось дивом — віддає ту, кажучи словами поета, «потаємну свободу» людських рішень.

І все ж таки залишається загадкою екранне письмо Муратової — кінописьмо тих вільних рішень. Мимоволі згадується традиційна «філармонійна» репліка у зв'язку з гастрольями того чи того великого виконавця: таке враження, що він грав не на нашому роялі, а на зовсім іншому інструменті...

«Філософський інструмент» дивовижної кінодебютантки — справді ніби зовсім інша кінокамера... А й справді: вона у своїй оптиці тогочасних її персонажів набагато — у контексті тогочасного кіна — «уважніша» щодо кожного їх поруху. І внутрішнього, і зовнішнього. «Зовсім інший інструмент».

Отже, вони, ті персонажі, обирають «Ормузда». «Пізнаючи білий світ». Отже, майже після десятирічної вимушеної перерви після перших, таких успішних зусиль до такого спізнання. Отже, «біле», генеральний колір того «ормузда». Процес вибору добра продовжується. З тією ж точністю і проникливістю у його кіновідтворенні. І невдовзі — брутално-безжально заредагований, але вочевидь сильний фільм «Івана Сідорова» «Серед сірого каміння».

Самостійний дебют Кіри Муратової — то, серед іншого, сказати б довільна екранізація нарисів свого часу популярного журналіста й письменника Леоніда Жуховицького. Який за ним написав п'єсу під назвою — «Система тривоги».

Фільми Муратової кінця 1970-х — початку 1980-х ніби вже по trochu включають ту систему. Батько-суддя посеред того «сірого каміння» (роль його виконує Станіслав Говорухін), закутий у своє горе, обирає вже не солідарність попередніх муратовських героїв, а якесь тяжке аутсайдерство, відсторонення від світу. Понуру дистанцію від нього. Включається та «система тривоги» — і вперше включається муратовський лінійстичний її сигнал: нескінченні абсурдистські мовні повтори пізніших муратовських героїв.

«Зміна долі» включає ту систему вже на повну силу тривоги. Тут уперше вибір героїв цілковито зміщується в поле зла. Інший відтак полюс муратовського світу. Принаймні, енергійно-демонічне до нього просування, що актуально-злободенно скінчилося появою картини «Два в одному». Шок.

Згадана перська мітологема «Ормузда» й «Арімана» — то ніби теж «два в одному», в космічному, зрештою, спектаклі, у форматі всього всесвіту.

Але річ у тім, що у видовищі Муратової «Ормузда» вже немає: відбулася ніби вже повна «аріманізація» її кіносвіту.

Те, що започаткувала «Зміна долі», продовжив «Астенічний синдром» та ще низка подальших фільмів режисера, загалом спрямованих «у той бік», тут, у цьому фільмі, отримує завершення — в режимі вже чи не лабораторної чистоти (якщо, звичайно, таку лексему дозволено вжити на «арімановому» тлі визивно не-дозволеного у тій картині).

Художня структура фільму-резюме Муратової неймовірно складна — до запаморочення усіх органів естетичної рецепції і відповідно такого ж аналізу. Схоже, що перед нами напевне найбільш витончений, до найвищих ступенів віртуозності витвір режисера. Саме так. Те, що можна назвати красою — красою кожного тут кадру. Ні. Не те.

«Краса порятує світ...» Тільки ті ж герої Достоевського самі ж заперечують той свій «афоризм». У зв'язку з останнім фільмом Муратової швидше належить замислитися, як красу порятувати від такого світу. Або чому це краса опинилася у служницях демонічного.

Отож, поки що уникнемо естетичного аналізу. Інше, не менш суттєве. Фільм цей вповні продовжує найсуттєвіше в Муратові: спостереження-над-людиною. Те, що розпочалося в «Коротких зустрічах» і «Довгих проводах». Тільки вже у зовсім інших стихіях людського. Ніби вже зовсім знелюднених, спустошених «Аріманом»? Так.

Весь спектр світового зла. Нещадний памфлет на те, що відбувається за лаштунками світового спектаклю — у першій дії картини, і на сам спектакль — у другій дії. Все, все. Від радикального не-увзаємнення у людському спілкуванні до самогубства, вбивства, спроб до інцесту. І без кінця, без кінця, те, що колись, уникаючи слова «порнографія», називали — «ріпографією» (образ бруду чи «брудом»).

Одверто кажучи, я пригадую із усього світового кінообігу один-єдиний фільм, який вочевидь перебуває у вимірі муратовської картини, драматично наближається до неї — і не лише світоглядно, а й частинно за стилістикою. «Сало, або 120 днів Содому» П'єра Паоло Пазоліні. 1975 рік. Тільки вже не можна уявити собі нинішніх українських прокурорів і міністрів юстиції, які, слідом за італійськими своїми колегами 1970-х, виставили б проти нового фільму Муратові важку юридичну артилерію (понад десять процесів проти «120 днів Содому»).

Отож, свобода кінематографічного та іншого вислову у нас ніби узабезпечена?

На відміну від власне цивілізації... Адже радикальні гротески муратовської картини, ті, аж убивчі тут спостереження-над-людиною, приватизованою-присвоєною «Аріманом», попри певне пом'якшення їх ігровою естетикою — і взагалі грою, яка вочевидь так подобається акторам, до тієї гри покликаних режисером — вся, вся сума цього фільму видається — тільки світоглядно — переоформленим історією повтором «Астенічного синдрому». Тільки вже саме у зовсім іншій естетиці. А водночас — «Астенічний синдром»-1989 був неймовірно, до жаху адекватним усій подієвості того часу. Точним по відношенню до нього, як метеозведення щодо погоди.

«Два в одному» — то естетично перетворене й водночас зловісно точне метеозведення нинішньої антропологічної погоди. Всі екстрими цього вже зовсім неймовірного кіна неймовірного режисера можна віднайти — поза екраном — у нинішніх вечір-

ніх газетах. Особливо в тих, які, за вдалим давнім висловом, особливо вечірні...

Тоді які претензії можуть бути до режисера, що спорудив таке ось кіно?! Особливо зважаючи на те, що це у режисера до нас із вами претензії... І, як казав колись Винниченко, — «чесність з собою»: визнаймо, визнаймо нарешті: претензії вельми справедливі, цілком обґрунтовані (якщо у світі, який хитається, є якийсь ґрунт).

А човен цивілізації справді хитається... Нещадна її трагікомедія — у продовження зусиль однієї з найпроникливіших зіниць у світовому кіночасі — має допомогти пасажирам того човна, перевантаженого їхньою безберегою, обережно кажучи, анархією. А — сам режисер?

У напрямі можливої полеміки з тими, для кого цей фільм — гра з демонами і взагалі демонічним.

Автор цих рядків спостерігав реакцію на нього дуже відомої київської вчительки, невтомної войовниці зі злом, ентузіастки Януша Корчака і взагалі педагогіки у той бік, де «Аріманові» вже нема роботи. Перші слова: жахливо, страховинно.

А по тому, після певної павзи: а може, вона (себто режисер) нас попереджує? Попередження-прогноз? Саме так, але й не зовсім так.

На жаль, шановна Світлано Василівно, це вже не прогноз, а діагноз. Шановна Кіра Георгіївна уже не попереджує — вона лише звертає увагу на некротичні ділянки того, що колись назвали «феноменом людини».

Кіноспосіб до порятунку того феномена.

P.S. Тільки не будемо облаштовувати кінорецензентські та інші аплодисменти фільму.

Ми ж не аплодуємо лікареві за його — навіть найпроникливіші — діагнози.

ОЛЕКСІЙ МІШУРІН І ДОВКОЛА. ЕСКІЗИ ДО ПОРТРЕТА

Десь посередині 1920-х, коли некрасна доля підрадянського красного письменства загалом уже визначилася, літературознавець-кінознавець-романіст Юрій Тинянов епіграматично визначив сумну ту долю:

*Был у вас Арзамас,
Был у нас ОПОЯЗ
И литература.
Есть заказ масс,
Есть указ масс,
Есть у нас младший класс
И макулатура.*

Ці рядки варті всієї бібліотеки «курсів» та «історій» «радянської літератури», нагромадженої підрадянською епохою! Але — отой рядок про «указ масс...» — не було, зрозуміло, ніякого такого «указу». Масове літературне замовлення (яке взагалі-то супроводжує будь-який «нормальний» літературний процес) абсолютно зникає на той час із підрадянського «літературного побуту». Наскрізною його мізансценою стає указ у власному розумінні. Нічим не обмежене урядове адміністрування в царині літератури (як, зрештою, й у всіх інших царинах уже абсолютно одержавленого суспільного життя). На початку 1930-х до того ж з'являється по своєму «добре» продумана «нормативна естетика» для такої, до краю впокореної літератури — соціалістичний реалізм. За словами професора Бархударова, то спосіб оспівувати радянське начальство — у зрозумілій для нього формі...

Соцреалізм зник чортиком із літературного вертепу десь

лише насамкінець 1980-х (перший публічний акт його світоглядного покарання: напровесні 1988-го московський критик Ігорь Золотуський ризикнув кинути з телеекрану — «соціалістичний реалізм — то фантом!»).

Отож, «указу мас» у нашій літературі геть не було.

А в кінематографії? «Із усіх ваших мистецтв найважливіше для нас кіно» — так автентично звучить репліка Владіміра Леніна-Ульянова, кинута ним колись Анатолієві Луначарському, а пізніше стільки ж канонізована, скільки ж сфальсифікована.

Театр у всіх своїх різновидах, а відтак і кінематограф — це передовсім видовище. А будь-яке видовище, від найдревніших мітологічних його форм до сучасних — необхідно масове. Отут справді діє «указ мас» — незникно й безвідмовно. Відповідно, система, яка заволоділа тут суспільством наприкінці 1917, відразу ж зупинила свою василіскову зіницю на, вочевидь, «найважливішому з мистецтв». Але не відразу його впокорила.

Бйзенштейн, який безперестанку балансував поміж масовим видовищем і «соціальним замовленням» нещадно урядово-адміністративного стилю (у драматичному поєднанні зі своїми індивідуально-авторськими вподобаннями), ще 1928-го року атакував останні спалахи підрадянського комерційного-касового кіна виробництва акціонерного товариства «Межрабпом-Русь», яке невдовзі було перетворене-одержавлено на «Межрабпом-фільм», а ще згодом — на Центральну кіностудію дитячих і юнацьких фільмів імені Горького. Потому в льохах цієї кіностудії було розгорнуто виробництво реактивних мінометів-«катуш»... Словом, із радянського вжитку цілковито зникає «указ мас» і в кінематографічному його виконанні соціологічно народно-замовного кіна відтак у нас уже теж нема. Загалом у СРСР і, зокрема, в УРСР. Були лишень фільми Александрова-Пирьєва, що в них безвідмовно сутєстивні елементи масового видовища обслуговували ті чи інші сюжети панівної ідеології майстерно, аж безсоромно.

Але ось із величезним історичним запізненням настала перша «відлигова» п'ятирічка. Визначальні для всього подальшого радянського кіна 1954–1959 роки. Молодший його авангард, від на той час тутешніх Чухрая-Хуцієва-Наумова-Алова та небагатьох інших, ризикнув дебютувати підкреслено авторським

кіном, що незадовго перед тим дебютувало на Заході та в соціалістичному таборі. Інші — ім'я їм кінолегіон — продовжували попередню замовну естетику: оспівування начальства в зрозумілій для нього формі. Часто з естетично катастрофічними наслідками (уже геть незграбні фільми Александрова тієї «відлигової» пори!).

А проте з'явився ще один, нині призабутий, варіант-напряма радянського кіна, що про нього належить тепер згадати, хоча б із почуття тодішньої глядацької вдячності до нього. Вдячності у статистично таких «великих цифрах», що перед ними просто бліднуть касові рекорди тогочасного Голлівуду (до того ж, дуже потісненого у ті роки ТВ).

Олексій Олександрович Мішурін. Незрівнянний автор зовсім не-авторського кіна. І водночас — кілька фільмів, які, скромно і недемонстративно, відійшли далеко вбік від «замовного» радянського кіномейнстріму. «Літа молодії» (1959). «Королева бензоколонки» (1963, разом зі ще доволі молодим Миколою Гнатовичем Літусом); «Зірка балету» (1964). Зверніть увагу, поява цих фільмів абсолютно синхронна «відлизі» (заклучній її «п'ятирічці») — ні раніше, ні пізніше тих років фільми ці аж ніяк не могли з'явитися.

У всій сумі повоєнного радянського кіна вони постають як спроба, — загалом, вдала — жанрово відповісти на стільки ж приховане, стільки ж масове (справді народне!) замовлення на видовище — без політики, без агітпропу, без короткого чи будь-якого «курсу історії партії»; без відповідних заключних «монологів у діафрагму». Словом, без усього того, чим патологічно заідеологізований кінематограф просто-таки тортурував глядача. А натомість — мішурінські фільми, які, саме скромно, але вочевидь, дистанціювалися від маніпулятивної кінокамери тортур! Замість, здавалося б, неунікного, всюдисущого «політикуму» — видовище. Що йому тисячу років. І його глядачеві теж тисячу років. Ось так.

Якраз у ті роки в Москві, з немалими муками, готувалося видання давньої вже праці видатного літературознавця й філософа Міхаїла Бахтіна. Нібито про Франсуа Рабле, але насправді ж про структуру народного свята — карнавалу, відповідного дійства-видовища. Геніальний автор-аутсайдер ретельно обчислив усі елементи того карнавалу, весь його устрій.

Олексієві Мішуріну, схоже, і не треба було писати якусь мудру книгу! Адже в кожного художника, а особливо в того, який мав щасливу історичну нагоду якось та уникнути згаданого нещадного замовлення — на користь замовлення автентичного, непідробно-органічного — «карнавальна пам'ять» (за Бахтіним) обов'язково постане в тому чи тому сюжеті. Як сам сюжет. Як першооснова твору.

Карнавальна концерт-трилогія режисера Мішуріна, в якій безперестанку співають і танцюють — та ще й на роликах і по тому на ковзанах, — не озвучуючи при цьому жодну ідеологію, не вплітаючи її і в хореографію. Тут «високе», як і належить карнавалові, одразу спрямовується до «низу». Скажімо, абітурієнт театрального починає читати із Шекспіра на вулиці — до нього негайно підходить трохи наляканий міліціант; герої фільму, мандруючи, зручно влаштовуються на «узвишші», а власне... на даху вагона — дуже популярний спосіб пересування повоєнної молоді! Тут чарівна дівчина моментально перетворюється на моторного хлопчачка. Та ще й у гуцульському вбранні. І навпаки: тут «офіційне», що його Андрій Сова відображає в режимі, наближеному до клоунади, і начальство відразу постає таким, яким постати понад усе боїться — смішним. Тут неймовірні повороти сюжету, майже карколомні, майже акробатика огрядних Миколи Яковченка та його рибалки-приятеля, які комічно перевертаються в своєму човнику. Усе в цих фільмах «перевертається», як це зроду-віку було в усіх таких видовищах. Цирк, трохи «замаскований» побутом; усі його геї і атракціони, які набагато старші будь-якої ідеології; естрада, теж ніби розміщена в цьому побуті, концертний синтаксис сюжету. Ось таке це кіно, що його спрагли глядачі («Королева бензоколонки», лідер прокату 1963-го — понад тридцять чотири мільйони відвідувань!).

...Тепер уже неозоре «бахтінознавство» і взагалі людинознавство (так звана «культурна антропологія») твердять: свято, його обрядовість, його пізніші деривати (карнавал, видовище і т.п.) є ніби основою людського перебування в світі. Пригадаємо героя великої шукшинської картини «Калина красная», який аж одержимий святом-для-душі. Може й справді на екзистенційному її дні — постійне чекання свята. У будь-яких його жанрах, вимірах, способах, проявах.

Мішурінський кінематограф у свій спосіб, у згаданій «відли-

говій» щілині радянського часу, і відповів на той масовий запит. Так — саме у свій спосіб! — справді «народне» кіно.

Увзаємнення (неологізм діаспорного професора-культуролога Жили) у нашу добу повсюдного не-увзаємнення всіх з усіма — то напрочуд цікава тема. Комерційне кіно всіх його генерацій простодушно натискує ніби вже на всі клавіші масового сприйняття. І, схоже, чомусь без особливого успіху. Попри відповідну касову статистику, попри всі рекламні гіперболи. Зеро.

І раптом фільм режисера, який у ролі постановника дебютував чи не у п'ятдесят років, подивився чи не весь есересер, — кажучи словами нашої землячки Ахматової, — «від Лібави до Владівостока». Мішурін щось капітально вгадав у «масовій свідомості» (термін, якого радянська соціологія з острахом уникала аж до самого свого кінця; та що там: радянська система чи не до самого свого кінця уникала самої соціології у власному розумінні), без жодної соціології віднайшов та натиснув якусь таємничу, але невідпорну клавішу в тій свідомості — з добрим знанням справи. Йдеться не лише про суто прагматичне знання кіносправи в усьому її спектрі. Молоденький випускник передвоєнного операторського факультету Київського кіноінституту багряно-червоного 1937-го — у фаховому режимі чи не абсолютному — віднімає довоєнний фільм «Макар Нечай» (екранний парафраз протистояння «народного академіка» Трохима Лисенка і власне академіка Миколи Вавілова). По війні — знову майстерні операторські роботи. Від «кіномарин» Володимира Брауна (серед інших, незабутній гуманістичний лубок «Максимка», в якому, за умов тогочасного кіновиробництва, чи не ідеально відтворена «заморська» екзотика) до вельми на той час суворого документального «Циклічного ритму в шахті...». Той оператор, схоже, вже все знає про кіно, і все вміє в ньому.

Але не тільки про кіно. Олексій Мішурін, на велике подивування автора цих рядків, виявився — автором-мемуаристом немалого класу, — його до цього часу лише частинно, вельми вибірково, надруковані спогади. Спогади про Олександра Довженка. І, по суті, про той час загалом — про людей у ньому — які в різний спосіб убивали Довженка. Сама інтонація мемуариста — інтонація людини, яка знає про знавіснілий час набагато більше, аніж будь-які, кажучи словами Віктора Шкловського, його «синхроністи» (псевдосучасники).

Отож, майже п'ятдесятирічний режисер-«дебютант» добре відав, що він робив, ідучи на зустріч із глядачем, до краю потомленим «ідеологією».

1943-й. Евакуйоване українське кіно. Лише два фільми переміщеної Київської кіностудії (у далекій прийдешності «імени О. П. Довженка»). Серед них — «Роки молодії». Режисер — трагічний Григорій Грічер-Черіковер; оператор — учорашній зек Данило Демуцький; один із сценаристів — зек позавчорашній, Андрій Головка. Словом, еталон державного замовлення і такого ж виконання...

1959-й. Київ. Прем'єра фільму ніби дебютанта Мішуріна «Літа молодії». Як виявляється, уже зовсім інше замовлення. Касири і білетери давно не бачили таких юрмищ — і це, коли взагалі-то глядач приречено, але неухильно намагався бачити весь кінорепертуар. І, «від Лібави до Владівостока», ті юрмища заспівали, — незрідка навіть не знаючи української, — пісню-про-рушник із фільму (майже імпровізація поета Андрія Малишка і композитора Платона Майбороди. Може, згадаємо не до речі? Ні, до речі... У поетовому дитинстві — розстріляні чека брати; у композиторовому — розстріляне саме те дитинство). Картина ж цілком зосереджена на тих «карнавальних», позаісторичних веселищах, на яких, певне, тільки і трималося людство в своїй невеселій історії...

Система інстинктивно, але відразу щось тут зрозуміла. «Комсомольская правда» незадовго до того надрукувала дивовижний лист одного глядача-у-цивільному — з приводу фільму «Песня о Кольцове»: яка необхідність була у цьому фільмі, якщо ще не з'явився фільм про Міхаїла Фрунзе?

З приводу ж фільму «Літа молодії» у «правді» з'явився вже обурений до краю фейлетон: це не те, що треба нашому глядачеві! Не те! Серед іншого, і такий закид: київський фільм — то повтор (тоді ще не було навіть в англійській терміну «римейк» — у відомому його значенні) закордонного «Петера»/Peter (Угорщина, 1935-й рік).

«Літа молодії», однак, то зовсім не «римейк» «Петера» з незрівнянною Франціскою Гааль. І «Літа», і «Петер» — майстерні «римейки» тисячолітньої карнавальної перевертень-теми: «жіноче» стає «чоловічим» і навпаки. Молоденька тоді одеситка Світлана Живанкова, зовсім не згірш від будапештянки Гааль,

грається цим перетворенням, — і навіть найсуворіші з глядачів при цьому всміхаються.

У претензіях «Комсомольської правды», зрештою, прозирало щось інше, аніж невдоволення «петероподібним» київським фільмом: невдоволення тим, що з'явилося кіно без будь-якого агітпропівського надзавдання і навантаження; без того, що давно вже стало патологією підрадянського екрану.

Зрештою, за часів Сталіна, радянський прокат багацько таки показував не-політичного кіна... З тієї трофейної фільмотеки довжиною з цілий ешелон, — що його завбачливо доставив із переможеного Берліна в переможну Москву наш земляк, добрий кінознавець і запеклий «сінефіл» Георгій Авенаріус, — «Жінка моїх мрій» (у радпрокаті — «Дівчина моєї мрії»), себто трохи скромніше). У великих містах черги на цей шедевр кіна Третього рейху облаштовували за допомогою кінної міліції. Тутешній диктатор дозволив фільм: добре там співають і танцюють, а крім того, діва (як тепер виявляється) ще й якимось пов'язана з радянською розвідкою. Та найголовніше — в німецькому фільмі 1944-го року (!) жодного навіть напівслова про політику. Націонал-соціалістичне міністерство пропаганди, отже, виявилося дещо ліберальнішим від кремлівського агітпропу.

І от з'являються раптом тутешні «дівчата нашої мрії!» Так само — ні пари з вуст про політику. Звідси і той грізний фейлетон у московській газеті.

Гадаю, що і фільм, і його режисера врятувала єдина «синя пташка» картини, пісня Малишка-Майбороди, яку відразу ж залюбки замугикав і новий кремлівський цезар з його українофільством у вигляді вишитої сорочки і от тієї пісні.

А от «Королева бензоколонки», і її глядацький океан, стали вже просто не по газетно-фейлетонних зубах. Усіх довкола неї прокатних сезонів, чи не змив геть ідеологічні претензії.

При цьому дешифрація політики у фільмі таки вже була. Тільки тієї, з якою мільйони не могли не погодитись, а начальство не могло замовчати, а тим більше переоблаштувати. Ганебний радянський сервіс — дисплей радянської системи, найточніша його діагностика — якому Героїня Надії Рум'янцевої кидає дівочу рукавичку.

А проте фільм фантастично відрезонував зовсім не тим. Ролики і ковзани героїні! Наївний, але невідпорний на них «балет».

Карнавал зазвичай розвантажує людське буття, полегшує його своїми засобами. Буття ж те розпочинається — з гравітації, власне, конфлікту нашого з нею. Балет це добре знає — вся його поетика зводиться, по суті, до змагання людського тіла з тяжінням. Так покажемо ж, як останнє долається роликами! Показали.

Колись трагічна вундеркіндка Ніка Турбіна — на восьмому році життя! — написала, що вона в житті почувалася, як «кочет на льду». Що ж, умови людського існування — то безнастанний ризик «послизнутися» на них. Отож, і балет, і віртуози на ковзанах, і балет-на-льоду — то наївне, але зворушливе подолання слизоти. Карнавальний їй опір! «Василько» у «Лігах молодих» лише хвацьки танцює з гуцульським топірцем. Королева бензоколонки переходить на ролики. «Зірка балету» танцює на льоду. Кінематограф як ніяке інше мистецтво пристосований до фіксації руху (і оператор Мішурін безперечно знав це). А тим більше руху впорядкованого, «хорейного». Святковий образ нашої перемоги над усіма інтригами гравітації. «Масовий глядач» у своїх рецептивних глибинах знає про це не згірш від найпроникливіших із «культурних антропологів». Знав про це й київський режисер у своїх фільмах, які обминали Сцїллу агїтпропу й Харібду ускладнености авторського кіна. У фільмах, де співають, танцюють, та ще й на бензоколонці і навіть на льоду. А чому б і ні?

Один письменник-романтик писав, що, коли залежало б від нього, то люди танцювали б з ранку до вечора (Марлінський).

Зазвичай же вони з ранку до вечора тяжко працюють. А от вечорами насамкінець п'ятдесятих-початку шістдесятих вони, після тяжкої тієї праці, приходили на згадані фільми. Дивилися на полегшене в них існування — і людям ставало легше. Катарсис.

Чи ж знав Олексій Олександрович, що він робить? Напевне, знав. І знав добре, як це засвідчує стримано-драматичний, інтелегентний тон його спогадів про Довженка. Про ту епоху, яка ковзала на страшних своїх чорнотропах, мов той півень-на-льоду. Отож, чому б і справді не допомогти людині — і не політично-ідеологічною мітологією, яка вже аж сочилася кров'ю, а карнавальною естетикою, яка вочевидь переповнює мішурїнську кінотрилогію.

Коли ж Олексій Олександрович від неї відступав і робив фільми на кшталт «Абітурієнтки» (де героїня-абітурієнтка так

не схожа на абітурієнтів із «Літ молодих»), то тут уже не допомагали вірші Малишка на музику Майбороди. Зовсім інше звучання. Кінематографіст Мішурін чи не народився для зовсім іншого жанру.

Історія кіна за якимось своїм наївним марновірством надає перевагу кіну авторському, яке аж процвіло в ту недовгу епоху. Зрештою, всі ті фільми, сказати б, «штучний товар», який легко обрахувати по пальцях чи не однієї руки.

Мішурінські ж фільми — ніби зовсім із іншого виміру, але вони так само унікальні в тогочасному контексті, пояснюючи свою добу не гірше за кіно авторське. Але — дуже по-своєму. А «по-своєму» — це завше початок мистецтва як такого.

Автентична відповідь на «указ мас»?

KINO-KOLO. — 2008. — №37-38

ПАМ'ЯТИ РЕЖИСЕРА НАРОДИЦЬКОГО

На 96-му році життя помер кінорежисер Аврам (Аркадій) Аронович Народицький (15.10.1906 — 12.04.2002). Може, останній у нашому місті гімназист... І, поза сумнівом, останній тут вихованець славнозвісного ленінградського Інституту історії мистецтв, що в ньому тоді читали лекції найблискупіші з «російських формалістів». Приміром, Юрій Тинянов, що свій інтерес до пушкінської спадщини поєднував з написанням сценаріїв для Григорія Козінцева та Леоніда Трауберга. Керівників славнозвісних ФЕКСів («Фабрика ексцентричного актора»). Що на ній, одночасно з навчанням у згаданому інституті, навчався і працював молодий Аркадій Народицький.

Ось так, на перетині авангардної тиняновської пушкіністики і «фексівської» ексцентрики та водночас патетики й постав перший відомий фільм Народицького. «Юність поета» («Лен-фільм», 1936). Про Пушкіна-ліцеїста. Одна з найпопулярніших картин радянської доби. Нагороджена Золотою медаллю Міжнародної виставки в Парижі. Жвавий підліток Валентин Литовський, двійник великого поета, зіграв тут головну роль. Поряд із великим актором Мгебровим (Державін). Смішне тут поєднується з патосом. Вишукане — з лубком. Як, зрештою, і в самого Пушкіна.

Наступний фільм Народицького з'явився — лише десь через двадцять років. Тут, у Києві. «Вогнище безсмертя» (1955). Перший «відлиговий фільм» про приреченість догмату. І водночас про приреченість героя-«дисидента» тих часів. Джордано Бруно. На московському кону глядачі дивилися Брехтового «Галілея», а весь СРСР — той київський фільм. А потім — «Прапори на

вежах». За повістю Антона Макаренка. Нині в нас призабутого. Тоді як лише бібліографія його у ФРН нараховує нині — тисячі одиниць. Фільм про шлях людини від нелюдськості до власне людини. За тим — «Вулиця тринадцяти тополь» (1969; у співавторстві з Віктором Івановим). Про відбудову Ташкента, зруйнованого землетрусом. Андрей Вознесенський тоді звертався до своїх «колеґ»: «Напишіть талановито — допоможіть Ташкенту». Київські кінематографісти зробили саме так — у кіноцарині.

А на схилку режисерського віку — сходження. У співавторстві з Миколою Рашевим — з'являється незабутній «Бумбараш» (1971). Який відтак, напевне, назавжди залишиться на глядацькій зіниці. Фільм, що в ньому живе «жанрова» пам'ять і «фексів», і пушкінської легкості. Бумбараш — навічний ліцеїст радянської революції. Що її патетика тут переводиться в карнавальний реґістр, у карнавальне ж розвінчання. За відомим висловом, людство прощається з минулим сміючись. Тут — з радянським минулим.

А сьогодні ми прощаємося з видатним режисером. «Ми» — його глядачі. А також його численні учні та колеґи — з факультету кіна та телебачення Київського державного інституту театрального мистецтва імені Карпенка-Карого. Де працював Аркадій Аронович.

Прощайте, майстре.

Вадим Скуратівський
(за дорученням викладачів та студентів
факультету кіна і ТБ КДІТМ)

KINO-КОЛО. — 2002. — №14

ВАДИМ АБДРАШИТОВ, АБО ПОЕТ ПІД ЧАС ОБЛОГИ

Восени 1986-го — ніби в «передпокої» катастрофи, що її звать нині перебудовою, — в Київському університеті московський режисер Вадим Абдрашитов показав свій новий фільм «Плюмбум, або Небезпечна гра». Після перегляду студенти солідно обмінялися враженнями: «Що за дивна картина? Хлопчина таким займається, а його батьки нічого й не підозрюють. Бути не може, щоб вони не помітили!»

На жаль, самі ті студенти «не помітили» художньої побудови абдрашитовського фільму. Ба — чи не вкупі з тогочасною кінокритикою, до якої належала й кінорецензентська обслуга Венеційського фестивалю, де представили «Плюмбум». Наступного, 1987 року. Тоді, як щось уже нарешті можна було зрозуміти: коли ще не в самій стрічці, то принаймні в тогочасному радянському суспільстві. Власне, в колосальній кризі, яка вже вповні бурхала в ньому.

І «Плюмбум, або Небезпечна гра», й рішуче весь інший абдрашитовський кінематограф, аж до останнього його кадру, — то колосальне екранне дзеркало тієї колосальної кризи. Унікальне за своєю «оптикою».

На самому початку 1986-го, на тодішньому (як потім виявилося, передсмертному) з'їзді КПРС, генсек Горбачов, доповідаючи про успіхи тієї партії, раптом обмовився, ніби понуру зірку з неба схопив: «Ми живемо в передкризовому суспільстві». Усе інше, що згодом трапилося з цим «передкризовим суспільством», — аж надто добре відомо.

Кіно Вадима Абдрашитова поставило «передкризовий» діагноз тому соціумові значно раніше за генсека Міхаїла Горбачова. Тільки, зрозуміло, суто своїми засобами. Принципово нерито-

ричними, непубліцистичними. Як ми вже зазначили — засобами, що їх не зрозуміли ні ті студенти, ані ті рецензенти.

Жанр, який у західній традиції називається параболою, а в тутешній — притчею... Досучасне красне письменство століттями оберталось передусім саме довкола нього. Отже, максимально місткий текст із лаконічним викладенням житейського сюжету, наповнений водночас гранично глибокими сенсами. Здебільшого етично-моралістичного спрямування. Але сказати, що абдрашитовський кінематограф — то послідовна екранізація певних сенсів робом притчі, — майже нічого не сказати.

Відтак — про своєрідність, ба навіть винятковість цього кінематографа. Пригадаємо, що взагалі-то кіноекран, за самою своєю «фотографічною» першоосною, за своєю, як мовив Андре Базен, «онтологією», нібито не любить умовности. А саме вона і є естетичним повітрям притчі, котра, за словами Сергея Аверінцева, виключає «характери» та «обставинність у їх традиційному розумінні». Як же без них обійтися — не просто навіть кіну, а кінокадру?! Адже він за самою своєю «фотографічною» «онтологією» і просто фактурою відтворює «характери» та «обставини» чи не в усій повноті їх матеріальних рис та ознак. Практично незчисленних.

Абдрашитов — чи не єдиний у сучасному кіні мистець, який естетично переконливо поєднав ту вкрай масивну матеріальність (до того ж підкреслено бездоганно відтворену в її пізньюрадянській редакції) із суворою дидактичністю притчі.

Колись Сергей Ейзенштейн наприкінці двадцятих бився як риба об лід (власне, об екран, який чи не вичерпно фіксує матеріальність світу, таку безберегу), прагнучи створити так зване «інтелектуальне кіно»; себто естетичну рівновагу між «мовою образів» та «мовою логіки» («Перспективи»). Зрозуміло, в інтересах «генеральної лінії» більшовицької партії. Отак і з'явилась та його «Генеральна лінія». Геніальний лабораторний монстр. «Матеріальність» тут, попри всі зусилля до краю заангажованого мистця, опиралася тій «ідеї». А сама «ідея» (та ще й у версії страшного 1929-го) — тій «матеріальності».

Не вийшло.

Мабуть, Абдрашитов ні за якої погоди не ставив перед собою спеціальних інтелектуально-лабораторних завдань. Він лише щонайпильніше вдивився у згадану пізньюрадянську фактуру.

І віднайшов певну наскрізну її «ідею». Зрозуміло, з допомогою своїх першокласних операторів (Анатолій Заболоцький, Юрій Невський, Владімір Шевчик, Деніс Євстігнєєв, Георгій Рерберґ). І, зрозуміло ж, на основі першокласного сценарного письма Александра Міндадзе.

Абдрашитовська синтеза тієї фактури й тієї «ідеї», замість теоретичних міркувань про неї, чітко, немов на «екрані», аж модельно, постає на тлі двох парабол пізньорадянського кіна. Ранішої та пізнішої, ніж «Плюмбум».

«Плюмбум» з'явився у прокаті чи не водночас із фільмом Тенгіза Абуладзе «Покаяння». Останній був — чи не конспіративно — знятий за кілька років до того. Але ж «підпільною» частиною була й сама естетика цієї картини. Її навмисна фантастика довкола тифліської «бредберіївщини» (образ із вірша тамтешнього російськомовного поета Александра Цибулевського). Сюжет довкола передвоєнної катастрофи вишуканої грузинської інтелігенції, чи не всуціль винищеної сталінським тетрархом. Але при цьому інтер'єр та екстер'єр картини здебільшого безберего умовні.

Умовно-притчеві.

А десь наступного року після «Плюмбу» — на тій самій студії з'явився фільм «Час літати» Алексея Сахарова. Режисера колись, у шістдесяті, «культової» картини «Колеги» (що, зрештою, не завадило «антикультівському» мистцеві зняти потому «цілинну» кіноепопею, співзвучну бадьорим брежнєвським мемуарам). Отож «Час літати» — це ніби про те, як «зупинився літак». Дія відбувається в аеропорту, з якого літаки не відбувають і в якому вони не сідають. Хоча всі тамтешні служби і службовці нібито працюють. А безконечно потомлені чеканням пасажери, зідхаючи, лише згадують, що «за Сіліна» (?) все було по-іншому. «Був порядок». Унаслідок простосердої прямолінійності того фільму можна згадати не лише Сталіна-Сіліна, а й його опонента, видатного письменника, нашого земляка Василя Гроссмана, який колись так-от понуро-нешадно відгукнувся про «відлигові» мемуари іншого нашого земляка — Іллі Еренбурга: «Каятись потрібно було, а вийшов фейлетон».

Блискучий фільм «Покаяння» — то ніби справді покаяння. Для нього великий режисер змобілізував чи не все багатство світової пластики. Щонайвишуканішої. Воно чи не в кожному

кадрі тієї картини виходило за межі й Тифліса, і Грузії взагалі, й усієї радянської фактури. Відповідно — виникає підозра, нетрохи наближена до реальності: режисер, схоже, героїчно маскував конкретну радянсько-тифліську дійсність тридцятих та років «застою». З огляду на редакторсько-цензурну ситуацію?

А щодо сахаровської стрічки, то тут ми вже маємо справу з елементарним «соціологічним фейлетоном». Жанр, який надзвичайно поширився за перебудови.

Вадим Абдрашитов тим часом віднайшов зовсім іншу, куди органічнішу естетику. Далеку від умовностей обох цих «притчевих» фільмів — і великого, й пересічного.

«...образ входить в образ» і «предмет сечёт предмет». Пастернаківський образ органічної, рівної собі художности. Саме в її тональності й постає абдрашитовське трактування нібито «передкризового», а насправді вже грізно кризового «нашого» суспільства. І відповідно — «ідея» того декадансу.

«Слово для захисту». «Поворот». «Полювання на лисиць». То суворий діагноз пізньорадянської людини, самого пізньорадянського середовища. Діагноз, який стрімко — в тій кінотрилогії сімдесятих — перетворюється на прогноз. Прогноз наступного радянського десятиліття.

Як виявилось, останнього.

У цій трилогії поки що всі кризи — ніби індивідуальні. Разом із тим вони обов'язково занурені в тогочасний наш «інтер'єр» — у найширшому, а не лише у властивому конкретному значенні. Відповідно всі ті особистісні кризи — очевидні похідні якоїсь набагато ширшої системи людських зв'язків і залежностей. І поступово ці кризи у трилогії зміщуються в напрямку сюжету, де вони вже стають предметом напруженої рефлексії самого героя. І зовсім не «інтелегентного», на відміну від персонажів попередніх. Робітник із «Полювання на лисиць», герой Гостюхіна, — нібито «проста душа». Але саме він і замислився на повну силу — і про себе, і про довколишній світ.

Незадовго до смерті Василій Шукшин закінчив свій останній текст «Опыт в жанре доноса» словами: «Написав я все це й задумався. Що з нами з усіма діється?» Гостюхінський герой у «Полюванні» — малописьменний, але він зробив так само. На рівні чи не інстинкту. Але якраз тому — особливо глибоко.

Зрозуміло, замислився передусім сам режисер. Ще з часів свого дипломного фільму-гротеску «Зупиніть Потапова!» (за фейлетоном Грігорія Горіна, себто письменника, який від самого свого дебюту й далі працював лише у притчевому полі). Студентської роботи, яка, зрештою, заслуговує на окреме, серйозне дослідження.

І ось, у розпалі «застою» — вже його останнього, андроповського, помелу, чи там розливу, — наступна трилогія режисера. «Зупинився поїзд». «Парад планет». І, нарешті, «Плюмбум».

«Зупинився поїзд» — фільм, який здобув приз у Сан-Ремо 1984 року. В тому самому місті, де колись, на самому початку тепер уже минулого століття, українська поетеса написала:

*Людське море, ти, сило народная,
З чого ти свою зброю скуєш?
Що повстане на місті порожньому
Того світу, що ти розіб'єш?*

Отож фільм російського режисера й подає структуру світу, що його колись витворила ота надсила. Подає через його вкрай зужиту залізничну та всю іншу інфраструктуру... Зупиняється не просто поїзд — зупиняється сам ешелон радянської історії. І все це — ніби без особливого «притчового» натиску. Тут «...образ входит в образ». Як і ті до краю зношені вагони в той потяг.

Отож приз Сан-Ремо того вповні «орвеллівського» 1984 року.

Колись Владімір Набоков вельми стримано поставився до літературних творів відомого дисидента Андрея Амальріка. Отже, й до його публіцистичного трактату «Чи проіснує СРСР до 1984 року?». Але він вельми зацікавився нібито невибагливими «білятабірними» нотатками дисидентової дружини-татарки. З погляду Набокова, вкрай органічними.

Шкода, що Набоков не дожив до часу появи на Заході кінематографа Абдрашитова! Органічність передчуття (і взагалі чуття) великої радянської кризи. І водночас кінематографічно бездоганно природне представлення тієї ветхої матеріальної суми, того історично зношеного радянського світу.

Спантеличений глядач фільму, емблематично створеного в рік смерти Брежнєва (цього чи не найбільш безвідповідального

«машиніста» в усьому «розкладі» світової історії), наївно «зрозумів» картину як передчуття суворого андроповського «стилю», котрий уже стрімко наближався. Але картина Абдрашитова спрогнозувала зовсім не те. Не ті останні поліційні судоми радянського деспотизму. Зовсім інше.

Кінець радянської доби. З усіма, незрідка моторошними, наслідками того кінця.

Цвинтар, із якого розходяться герої фільму, все його «населення» — насамкінець сюжету.

А що ж далі? У фільмі «Зупинився поїзд» слідчий (Олег Борисов) закопує забитого песика, що його він перед тим підготовував. Забитого задля помсти зловмисником, якому відомо, що про нього знає той слідчий.

Пустир... Заходить сонце. А герой Олега Борисова, на чиєму обличчі водночас — і стриманість, і відчай, з усіх сил видовбує могилку для песика.

Абдрашитовський персонаж, укупі з режисером, знає, «де собака заритий»...

А все ж таки — що далі? І в наступному фільмі («Парад планет») Олег Борисов — уже «слідчий» іншого напрямку — вельми підвищений у своєму ранзі. Він астроном. Він, разом з іншими, а власне — з юрбою зовсім літніх людей, теж зношених часом, щонайуважніше спостерігає парад планет. Що ж чекає на всіх тих старих, і взагалі на всіх нас, після 1984-го? («Парад планет» з'явився 1985 року).

Таємничий, завбільшки із зоряне небо, приведене в рух тим «парадом планет», — Ікс історії. Загадковий наш футуризм, до якого посуваємося.

Дивовижний епізод нічного запливу вже зовсім іншої «юрби»... Молоді жінки й дівчата. Цей справжній оберіг і гарант часу, самого життєвого процесу.

Попередня історія — закінчується. Художньо незаперечна констатація цього — у фільмах. Доволі задовго до того генсеківського драматично запізнілого: «Ми живемо в передкризовому суспільстві». Тобто в суспільстві, яке сяк-так, але вже переглянуло ті абдрашитовські фільми. Діагнози і прогнози.

І все ж таки — хто вони, головні актори того майбутнього? «Плюмбум» з'явився тоді, коли першокурсник Московського інституту інженерів землевпорядкування Шаміль Басаєв, замість

слухати лекції, ганяв м'яча на футбольному полі (точнісінько, як десятикласник Чутко в тому фільмі). А ті, хто згодом ганятиметься за ним (не за м'ячем, зрозуміло, а за экс-студентом), тільки-но розпочинали свою кар'єру в органах.

Притчево кажучи, це «козаки-розбійники» останнього десятиріччя того століття. Мистець угадав усе з прогностичною енергією. Просто-таки дивовижною. З одного боку, хаос, броунівський рух історії. З другого, спроба загнuzдати її суто силовими, елементарно м'язовими засобами, пластиком, «калашниковими», поліційними досє.

Сімнадцятирічному героєві «насправді» — сорок років...

І — в режимі особливої художньої типологічної та характерологічної симетрії. Після «Плюмбу» — «Слуга». Геніальна парабола радянського гіперфункціонера, асистента диявола. А може, герой знову-таки Олега Борисова — навіть не асистент. Може, це і є *той самий*?..

Плюмбум — ніби майбутнє у вигляді того функціонера. І водночас — ніби його дитинство...

І, нарешті, вже посередині поміж прогнозом і діагнозом — «Армавір». Про загибель надлайнера під такою назвою. Фільм, який грізно-емблематично з'явився того самого року, насамкінець якого радянський надтитанік пішов на дно історії.

Притча про тих його вцілілих пасажирів, які потому марно шукають одне одного. Конкретна есхатологія радянської доби. І загальна її панорама.

«...усі ми дуже довго пливли на кораблі, потім з'явилась пробоїна, і корабель пішов на дно. Багато хто загинув, але більша частина лишилася живими, що, однак, іще не означає благополучного завершення» (Міндадзе, сценарист цього й усіх інших фільмів режисера).

«Армавір» — то перша частина вже пострадянської «тетралогії» Абдрашитова. Її продовжують «Соло для пасажира»; «Час танцюриста»; «Магнітні бурі».

Знову та сама сила узагальнень — при ретельному збереженні реальної фактури довколишнього (хай уже й радикально зміненого) світу. Але ж ті зміни справді не означають «благополучного завершення».

Знову кипить пристрастями той новий світ, що його появу так виразно передчувало попереднє абдрашитовське кіно. Знову те

ж саме ніби відсторонення від так званої правдоподібності — в бік найбільш автентичної правди про той світ.

Один коментатор сказав: для Достоевського останнє слово про світ іще не сказане — воно попереду й, мабуть, завжди буде попереду.

Тетралогія Абдрашитова — то невтомне наближення до того «останнього слова».

Уповні її напевне оцінять лише згодом. Приміром, через пів-століття...

Як, зрештою, і решту кіна видатного режисера.

KINO-KOLO. — 2005. — №25

ЖИТТЯ І ФІЛЬМИ ДМИТРА ХАРИТОНОВА

*И вынес я опять на сушу...
Мою истерзанную душу...*

Фьодор Соллогуб

Володимир Миславський — молодий харківський кінодослідник-сюрприз загальноукраїнського значення. Він із надзвичайною послідовністю-систематичністю заповнює численні лакуни в царині вітчизняного кінознавства. Останнє, за всіх своїх достоїнств і досягнень, пройшло, внаслідок, м'яко кажучи, несприятливих історичних обставин, повз нормальну акумуляцію вітчизняного ж кіноматеріалу. Необхідну акумуляцію всіх його персон, форм, жанрів, світоглядних та суспільних орієнтацій. Догмат десятиріччями й десятиріччями нависав над самою можливістю такого громадження, зумовлював вимушену й незрідка потворну селекцію того матеріалу.

Щось чи когось у підрадянській країні дозволялося згадувати, а щось і когось тут аж категорично замовчували. Під дамокловим вістрям того догмату, а конкретно — під пильним оком-наглядом його розмаїтої сторожі. І власне поліційної, і тутешньої «кінознавчої» поліції. Що ось про її персон, про їхню цензурну техніку, пильний нагляд, маємо надію, колись ще буде написано спеціальні дослідження.

Адже дурість і підлість в історії теж мають бути вичерпно-академічно зафіксовані. Так само, як і її подвиги.

Але все ж таки про дурість... На схилку тепер уже минулого століття в тутешній кіносторожі тоталітарного догмата змінилося ось уже яке покоління (чи не трете?!). І воно вже нагромадило таку силу й суму тієї мітологізованої дурости, що вже нічого іншого, крім неї, не знало. І знати не хотіло. «Когнітивний» тупик «нашого» кінознавства.

І раптом виявилося, що не тільки ті кіноморлоки, а й узагалі наші свівітчизники, по суті, вже нічого до пуття про наше кіно-минуле не знають (тут — не торкаємося інших зраних ділянок національної пам'яті, а власне національної амнезії — надто боляче).

Отож, Володимир Миславський, як і жменька його ровесників, розпочав з нібито елементарного, а насправді піонерського й найважливішого. З енциклопедичного — алфавітного, хронологічного, регіонального тощо — переліку-обігу всіх українських кінофактів — у напрямку ретельно-вичерпного їх обрахування.

Себо це те, з чого автентично розпочинається будь-яка галузь гуманітарного дослідження (й, певно, не лише гуманітарного). Азбуковник, тезаурус, кадастр культури. Саме перелік тих чи тих її фактів, нормальна їх бухгалтерія. А вже потім, прошу, їх «світоглядно» осмислюйте, інтерпретуйте, розташовуйте в тих чи тих естетичних, соціологічних, персонологічних та інших конфігураціях та координатах — у відповідності до ваших уподобань, методів і т.ін. «Об'єктивних» чи «імпресіоністських».

Але поки що тут, в Україні, збираймо кінокаміння, розсіпане-розкидане її знавіснілою історією. Що, на мою думку, найкраще і найпродуктивніше, робить саме Володимир Миславський. Чого варті вже виконані ним праці «Харків і кіно», «Кіно в Україні 1896–1921». Без компліментарної гіперболізації: класичні у специфічній своїй галузі. Суворі, саме в напрямку вичерпності «таксономія» тутешніх кінофактів.

А ось тепер, у режимі тієї ж кінематографічної таксономії, після — в найширшому значенні — попередньої «фільмографії» — монографія. Під майже еквівалентною «старовинній» мелодраматичній кінономенклатурі назвою. «Истерзанные души». І більш «діловий» підзаголовок. «Жизнь и фильмы Дмитрия Харитонов». Про дебютанта вітчизняного кінопродюсерства.

...Колись, наприкінці 1960-х, наш земляк Фрідріх Горенштейн, написав загалом добрий сценарій про тутешнє — передсмертнє — доцвітання дореволюційного кіна. Написав для молодого тоді кінорежисера — з рисами геніальності — Рустама Хамдамова.

На основі помірної, але все ж таки руйнації кінопроекту Горенштейна-Хамдамова потому постав колись дуже популярний фільм іншого молодого кінорежисера, з іншими, але так само виразними рисами... «Раба кохання». Хочете йому вірте, хочете...

А посередині згаданого десятиліття з'явився «мінський»-фільм «Москва — Генуя», де мимохить антигерой-білогвардієць

згадував пор те, що у «врангелівському» Криму знімалися фільми (про якусь конкретну «фільму», зрозуміло, не йшлося).

А незадовго до того відомий український прозаїк Юрій Смолич написав «історико-революційний» роман «Світанок над морем», що в ньому славетна Віра Холодна постала в демонічній вамп-ролі міжнародної шпигунки. Агентеси імперіалістичних розвідок.

А невдовзі після «мінського» фільму з'явився «одеський» («Ескадра іде на Захід»), де Віра Холодна вже навпаки — постає чимось на кшталт «симпатії» більшовика Смірнова-Ласточкина та фаворитки самого Григорія Котовського... Хочете — вірте...

Рецензована тут монографія перебуває в зовсім іншому, рішуче позаітологічному вимірі, в суворо об'єктивному полі. Вона, у відповідності до підкреслено об'єктивного методу автора, віддає постать одного із провідних кінодіячів тієї легендарної (а насправді до несмаку заітологізованої) кінодоби. Замість тих мітів тут «протокол». Документ. Автентичний текст у тому чи тому жанрі. Словом, справді близький «план» кінознавчого «кіноока». План, який проектує на екран сучасної пам'яті автентичну «кіноправду». Абсолютно реальний пейзаж нашого кінематографічного першожиття. Без будь-яких до нього фантастичних привнесень.

Отож щонайактивніший функціонер того першокіна. Дмитро Харитонов (1886–1946). «Український». «Російський». «Німецький». «Французький»... Харків'янин-москвич-одесит-берлінець-парижанин. Понад півтораєста (!) тільки ігрових фільмів, що їх виробником був Харитонов... Чи не про всі ті картини — трагічно-лаконічно-«фільмографічне»: «не збереглося». Але ж тепер усі вони «фільмографічно»-лаконічно описані. З граничною цеховою ретельністю. Починаючи з харківсько-української стрічки кінопідприємця. «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках». Випуск: 22 січня 1910 року. І далі — метраж; режисер і сценарист. «Александр Алексеєнко» (себто знаний Олексій Олексієнко, питомий-таки харків'янин, першоентузіаст кіна з кола Марка Кропивницького, який у ті тижні помирав у Харкові).

Кіноводевіль за мотивами Миколи Гоголя. «Ніч перед Різдом». І потому — ніч історії...

(Той український першокінорежисер і кіноактор помер 31 січня 1942-го).

Отож, відтак, завдяки автору, в режимі вже національної трагедії, знаємо фільмографію всіх веселих «олексієнківських» кіноводевілів, що їх ентузіастом-продюсером став саме Дмитро Харитонов.

«Екранізації» Гоголя. Квітки-Основ'яненка. Михайла Старицького...

Поза сумнівом: то перші кінематографічні враження, приміром, Віктора Іванова. Принаймні, тепер є можливість бодай почасти їх реставрувати — за допомогою тієї монографії, фільмографії в ній...

А потому — так само ретельний облік уже московських робіт Харитонова. Зовсім інших за своєю поетикою. Що їх умовне ультрамелодраматичне лібрето міститься у фабулі згаданого міхалковського фільму. Тільки замість містифікацій «Раби кохання» маємо відтак справу з чітким кіноописом. Приміром, точно (дуже точно!) фіксована присутність у тих московських стрічках тих чи тих «зірок» російського кінематографічного світанку, який майже відразу перейшов у кінематографічні присмерки.

Із меланхолійної шансонетки вже часів громадянської війни: Плачет Рунич — Вера лежить в гробу...

А сам Осіп Рунич-Фрадкін? Ніколай Ростов із «фільми» «Війна і мир»-1915? 33 фільми за кільканадцять місяців.

...Помер Осіп Ільч у Південній Африці. У Йоганнесбурзі... У квітні 1946-го. І — вичерпний перелік усіх тих його фільмів.

Оце і є справді автентична історія кіна. Без її ідеологічних чи якихось інших муляжів-імітацій.

І в такій гранично точній — і приховано драматичній — тональності виконана вся робота (розпочата, до речі, автором, іще у студентські його роки). Аж до вказівки на останній харитоновський кіноопус. Фільм «Панам». За романом колись дуже відомого французько-монмартрського божемного белетриста Франсіса Карко. 1926–1927... «Фільм не закінчений. Фільм не зберігся». Але чому саме Карко?! Продюсерові згадався Харків?

А сценаристом же там був славнозвісний «авангардист» Марсель Л'Ерб'є. А знімалася в ньому молоденька Ольга Чехова. І — «фильм «Панам» был переснят Н. Маликовым».

Із меланхолійного листа кінематографіста-вигнанця: «Стыдно было писать. Дело в том, что меня все-таки выжили из «УФА-фильм». Пошли невероятные интриги...»

І так далі. Інтриги історії. Що, всупереч їм, Дмитро Іванович працював навіть у ті її хвилини, коли сама земля здригалася від того, що на ній рибилосся.

Але доба його закінчувалася. І перед нами — ідеальна фільмографічна довідка про той трагічний «декаданс»...

У рецензованій монографії постають кінопідприємницькі

зусилля Харитоновна у той страшний сезон, коли історія зміщувалася вже зовсім у катастрофічній динаміці. 1917–1920. Намагання ентузіаста триматися все ще на справді переконливому рівні. Несподіване: «1917 год стал для Харитоновна годом расцвета». Зрозуміло, що «розквіт» до жовтня того року.

Справді передсмертне цвітіння того «старого» кіна.

А далі — ретельно зібрана сума фактів уже «війстя» того кінематографа. Фільмографія його вимушеного занепаду.

А тепер уявімо собі, скільки ж зусиль доклав дослідник для «висвітлення» того кінотрагосу! Зусиль архівних. В усіх різновидах «архіву» (аж до занедбаних горищ і підвалів). Кінематографічного чи іншого архіву, але завжди тут понівеченого. Мандрівка дослідника тими лабіринтами. Оминаючи нашу все ще «актуальну», інколи аж зовсім безпросвітну не-пам'ять.

Самовіддана, жертовна тут боротьба автора з амнезією. Це ніби друга тема монографії. Подвійна у ній ніби експозиція. Треба, треба згадати. Але треба ж знати, як згадати.

Колись філолог і історик Скалігер, десь на схилку Відродження, зідхаючи, говорив: укладення будь-якого алфавітно-систематизованого зібрання — то «Геркулесів труд».

Автор працює саме в тому важкому полі знання. Та ще й зраненому історією. Яка потому вельми нецеремонно розпоряджалася: що належало пам'ятати, а що — забути.

Усупереч тим тоталітарним імперативам Володимир Миславський — пригадує. Пригадує — «все». І віртуозно.

Що і хто далі — в об'єктиві українського кнідослідника?

Р.С. Пропоную висунути кінознавчу трилогію Володимира Миславського («Харків і кіно»; «Кіно в Україні. 1896–1921»; «Вимучені душі») на здобуття Державної премії України ім. Олександра Довженка.

* * *

Миславский В. Истерзанные души. Жизнь и фильмы Дмитрия Харитоновна. Драма в 5-ти частях. — Х.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007.

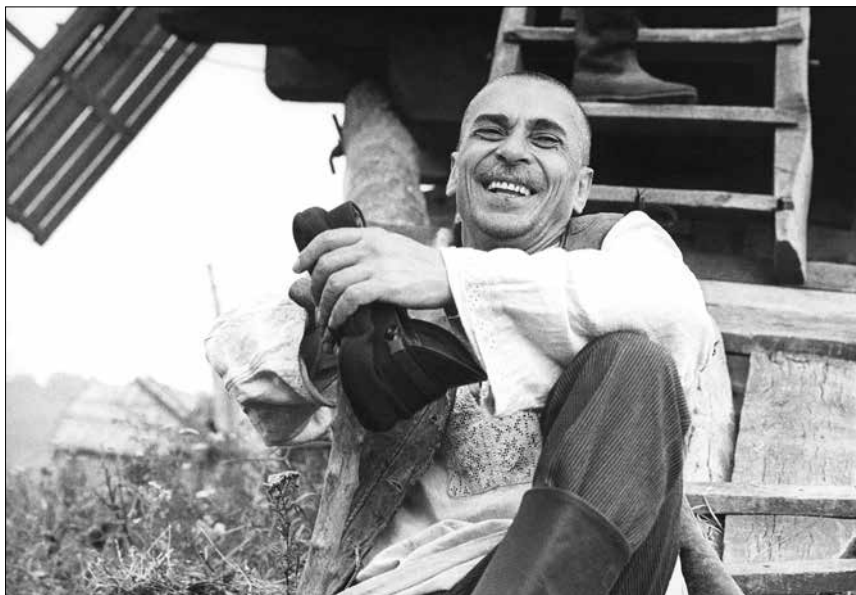
СТОП-КАДР АКТОРСЬКОЇ ОРГАНІКИ.
ПАМ'ЯТИ КОСТЯНТИНА СТЕПАНКОВА
(3.06.1928 – 22.07.2004)

Пішов за лаштунки світу цього наш великий актор Костянтин Степанков.

Костянтин Петрович — золота сторінка в історії українського кіна.

Різне мало місце в тій історії. Але як тільки на екрані з'являвся той дивовижний актор, те кіно негайно ставало — правдою. Достеменність його гри, її неймовірна органіка.

«Дума про Ковпака» режисера Тимофія Левчука (взагалі-то



Костянтин Степанков у фільмі Івана Миколайчука «Вавилон ХХ»

не поміченого в надмірній прихильності до того, що колись називали кіноправдою). Але ось Степанков-Ковпак, комуністичний партизан, в останній частині тієї кінотрилогії («Карпати, Карпати...») пояснює полоненому партизану-націоналісту — свою правду. Проти кого, за що і чому він, Сидір Ковпак, воює. І жодної крихти фальшу — бодай інтонаційного! — нема у тому понурому і точному монолозі... Німець у Києві, німець у Рівному. «Так проти кого мені воювати, чоловіче?». Або відразу партизанського генерала до «генеральського» терміну — «проценти потерь». Голос, який бринить тією відразою, вичерпним знанням того, що стоїть за тим «терміном».

І одна з останніх кіноробіт Костянтина Степанкова. «Два місяці, три сонця» Романа Балаяна. Неймовірно красивий старий. Кавказький селянин, який приїжджає з тамтешнього пекла до Москви. Щоби помститися якомусь ландскнехтові за смерть сина. Врівень з тими горами акторська гра, яка тут уже ніби й не гра, а щось зовсім інше. Саме та кіноправда без найменшої ноти її протилежності.

І таких екранних робіт у Костянтина Петровича — рівно 78. Робіт — еталонів екранної правди.

Костянтин Степанков — учень професора Київського театрального інституту Амвросія Бучми. Отже, учень і «Березоля» героїчної його доби? Де поряд з радикальним експериментом велися напружені пошуки правди, паралельної тому експериментові.

Якимось історичним і просто людським дивом Степанков зберіг ту акторську правду. Що її у нього не могла підточити будь-яка драматургійна кон'юнктура.

Його герої й антигерої, наші сучасники чи наші попередники, українці і не-українці, «ліві», «праві» чи там «помірковані», людинолюби й егоїсти, — одне слово, увесь людський спектр усіх його психологічних кольорів — це передовсім правда. Правда актора.

Незрідка ця степанковська екранна правда вступала у певну суперечність із загальною, скажімо так, стратегією того чи того фільму. Але саме тому, що була — правдою.

Є такий глядацький поговір довкола акторської гри з її множинністю ролей, із закономірним «протеїзмом» того, хто ці ролі виконує. Мовляв, його самого у сум'ятті тієї множинності вже й не залишається... «Актер — страшный человек»...

Костянтин Петровича все це не просто не стосується. Навпа-

ки. Вся грандіозна сума його і кінематографічних, і театральних робіт постає якимось очевидним і безсумнівним похідним від його людської сутності. Сильної і непідробної. Що завжди дорівнювала собі.

...Коли вибухнула, у продовження попередніх, велика криза нашого кіна, Костянтин Петрович перетворився чи не на селянина. Господарював на своєму хазяйстві-під-Києвом. Ні, він уже не грав українського селянина — він був ним. Один його герой — у фільмі «Вавилон ХХ» — каже про Україну — «хліборобська країна». Костянтин Степанков, актор і людина, справедливий син цієї країни. Єство національного характеру, за всієї спазматики історії, яка йому випала, полягає саме у закономірній серйозності і ґрунтовності людини, наближеної до землі. «Я всього лише селянин», — каже той дивовижний, ніби аж аристократичного вигляду, старий кавказець із фільму «Два місяці, три сонця». Давня серйозність і ґрунтовність «хліборобської країни» віднайшла себе в акторській автентичності великого українського актора.

Тому ролі, ним виконані, навдивовижу переконливі. Грізний кум Михайло із «Камінного хреста». Чи той трагічний, уже приречений «куркуль» Бубела із «Вавилону». Чи його антагоніст з обличчя аж темний від новознайденної, фанатичної своєї віри-релігії комісар Федір із «Комісарів». Чи той герой «Думи про Британку» з її унікальним на той час палким антикомуністичним монологом...

Невипадково П'єр-Паоло Пазоліні, який тоді вже відходив від свого колишнього комуністичного ентузіазму, запросив український фільм «Комісари» на свій фестиваль у Пезаро.

Той фільм закінчується переліком загиблих його героїв, але потому — стоп-кадр з обличчям героя Степанкова. І закадрова репліка: «живий».

Віриш, зрештою, зовсім не «ідеологемі» картини, а тій у ньому «фотограмі», кадру.

Стоп-кадр рекордної акторської органіки.

...Колись напишуть-таки дисертації і монографії про Степанкова-актора. Серед іншого, нагадають і про те, яким першокласним педагогом він був. Пригадаємо його учнів, давно вже майстрів. Скажімо, Аду Миколаївну Роговцеву. Або Олексія Горбунова. Або актора і співака Володимира Матковського.

Але, зрештою, напевне, найголовніше у явищі Костянтина Степанкова те, що його мистецтво, попри еверести олжі, нагромаджені тогочасною історією, пронизане — правдою.

Від першого до останнього кадру українського гротеску.

Прощайте, Костянтин Петровичу.

Р. С. Єдина моя розмова з Костянтином Петровичем. Незадовго до його смерті. Він щойно переглянув фільм про своїх друзів і про самого себе. «Ну, ти мені ось що скажи, — широкий жест, що означає і той фільм, і, зрештою, все інше у цьому світі, а далі з печаллю і тугою: — Все це правомочне чи не правомочне?»

Все, що робив актор Степанков, — цілковито, вочевидь — «правомочне».

KINO-KOLO. — 2004. — №23

ВАЙДА НЕВІДОМИЙ

Здавалося б, великий польський режисер уже настільки «опрозорений» у безлічі спеціальних досліджень — від грубесних монографій до статей підкреслено академічного стибу, від астрономічної кількості рецензій та інтерв'ю до нескінченних відповідних «телекартинок», де простежується чи не кожен крок того кіномистця, — що сама його автобіографічна проза ніби мало що додасть до того його колосального, сказати б, «портрета». Котрий — скажу в продовження цієї метафори — висить на особливо почесному місці в сучасній цивілізації.

Виявляється ж, однак, що насправді в цій книзі перед нами *Вайда невідомий*. Це головна інформаційна ознака, трохи аж сенсаційна, рецензованої тут його автобіографії. Найбільша її користь.

...Радянсько-інтелігентський міт часів і «відлиги», й «застою» — про нібито «свобідну», хоча теж соціалістичну сусідку. Про Польщу, де, мовляв, вільно процвітають різні мистецтва й науки. Єдина соцкраїна, що її мову (чи не обрядово) учила наша «столична» — й не тільки — інтелігенція. Вайда відповідно став для неї аж мітологізованим прикладом тієї екзотичної підкомуністичної свободи.

Пропонована книжка руйнує той наївний міт... Доценту. Під час прочитання її навіть виникає враження, що Вайда півжиття провів не стільки на знімальному майданчику чи за театральним режисерським пультом, а стаючи на прох з цензурою в усіх її проявах і виявах. Захищаючи від неї своє мистецтво. І взагалі — захищаючись...

...Дзвінок до режисера перед самою прем'єрою «Попелу і діаманта» у варшавському кінотеатрі «Москва» (?): сановник від тієї

цензури, навіть не назвавши свого прізвища, категорично вимагає — усунути заключний епізод фільму. Себто смерть Мацека Хелміцького: те, що є найсильнішим життям того кінотвору!

І таких, сказати б, «інцидентів» у тій прозі — сила-силенна. А то й більше...

Ба навіть те, що Вайда в часи «пеерелю» (себто ПНР) знімав по фільму щороку: виявляється, то був єдиний житейський спосіб для режисера утриматися матеріально-нормально.

Книга польського кінематографіста — то ніби «чорна» (чи там навіть «біла» або ж «синя») книга тогочасної цілковитої художницької залежності від системи.

Залежності в безлічі її «жанрів». Одверто політичних. Спеціально ідеологічних. Моральних. Матеріальних тощо. Скажемо так: залежностей ситуативних. Серед нескінченного адміністративного та ідеологічного терору. Залишається хіба подивуватися стоїцизмові режисера, психологічній його дисципліні (котра, поміж іншого, виказує себе вже й у стриманій стилістиці цієї його прози).

Водночас у пострадянського українського читача не може не виникнути враження цілковитої неспівмірності тутешнього адміністративного та одверто поліційного деспотизму й тієї варшавської мікшованої комуністичної тиранії.

Справді, куди там їй до «наших», до «тутешніх». Приміром, Петро Шелест, нині чомусь оголошений чи не «партійним лібералом», кличе до себе в кабінет молодесенького «довженківського» режисера-початківця, обкладає його там щонайлютішою лайкою, нагадує йому, що «в 1937-му він був би вже на Магадані». І так далі. Режисерик залишає той кабінет — і кидається під поїзд... А про підлий «патронат» Щербицького над Параджановим — годі й згадувати.

У автобіографії Вайди ми ніби й не маємо таких, як казали колись екзистенціалісти, «граничних ситуацій».

Сказати б, справді мікшоване звучання-гарчання тоталітарного мінотавра — в польсько-комуністичних його лабіринтах.

Усе так.

Але тим серйозніше проступає в тій автобіографії загальний контур мистецького та іншого існування — під дахом тієї системи, над її поліційними підвалами, з ризиком там опинитися.

Молоденький боєць антинацистської і антибільшовицької

«Армії Крайової» Анджей Вайда (до того ще й синок штабного офіцера-улана), чи не випадково, але якось та вийшов із того підвалу. А проте, все його подальше «пеерелівське» життя проминуло в тіні безнастанного партійно-державного контролю. Не зовсім подібного до совєцького, але теж нещадного. До того ж позначеного — так само безнастанним — ідіотичним бюрократичним «імпресіонізмом»... Чиновницька примха...

Відтак читачеві стає зрозумілим і очевидним: кіно Анджея Вайди — похідне не від якоїсь там ослабленої цензури. Гаданого польсько-«кацетівського» (варшавське — від Komitet centralny) «лібералізму». Воно передусім похідне від загальної стратегії неминучого опору режисера — і всього героїчного його покоління — тій системі. Принципово — не-свобідній. Мов особливий радар, завжди налаштований на усунення будь-якої людської суверенності.

Тут, у Радянському Союзі, це було — тотально. Там, у ПНР, «стриманіше», але теж тоталітарно.

Режисер Анджей Вайда все своє життя поклав на протистояння тій не-свободі. «Кіно і решта світу» — то суто літературний підсумок його зусиль. Трохи «анархічний» за композицією і взагалі викладом. Але ж анархія — то теж свобода?..

А потому: ця книга також із немалою енергією виявляє ніби два головні напрями у творчості режисера. Напрями, які точно віддзеркалюють чи не всю драматичну структуру польської долі, історичної її архітектури.

І книга Вайди, і його кінематограф, з одного боку, зосереджені на намаганні як пояснити-осмислити, так і захистити-відстояти, скажемо так, «польськість». Особливу польську національну автентичність, яка веде свій історично-психологічний родовід від Польщі «історичної» до вже нинішньої. На диво симпатичний тут портрет Вайди-батька. Усе ще болючий синівський спогад про його трагічну долю (Вайда-старший загинув у радянсько-катівському пеклі Катинського лісу).

Аж лірично звучить тут нота цієї «польськості».

Її спеціально соціологічний, становий характер — очевидний.

Аж кількавікова історія польської, в широкому значенні, аристократії. А точніше, польського шляхетсько-аристократичного принципу. Його вікові достоїнства, але і його незчисленні поразки-ропію.

Біографічно і світоглядно Анджей Вайда — завжди поблизу того принципу. Він його, сказати б, кінематографічний «асистент» і дослідник. Апологет і критик.

А от із другого боку польської долі — її «лівниця». Демократія. Польське робітництво передусім. Що нібито за його легітимацією і виникла Польська Народна Республіка. Почасти це так. Почасти це робітництво створило «пеерель». Але ж воно її й усунуло.

Це, як засвідчує книжка, вже другий масив вайдівської кіносемантики. Друга «центральна тема» кіномистця (але, зрозуміло, різко дистанційована від позиції тамтешнього «центрального комітету»).

«Земля обітована» — «Людина з мармуру» — «Людина із заліза». «Пролетарська» кінотрилогія Вайди. Розповідь про далеке й недалеко польсько-робітниче минуле. І, нарешті, цілком аж злободенно, до крайнього ступеня актуальності, сучасне польського робітничого класу. Вайда як автор уже діалогії — «Людина з мармуру», «Людина із заліза».

Висловимося так: аристократично-інтелігентське втратило національну ініціативу, верховенство у національній історії («попередній» Вайда) — і тоді тамтешнє робітництво підхоплює ініціативу позитивного творення цієї історії.

Саме так і розподіляється могутня творча ініціатива Вайди. У цій книзі — безліч тому свідчень. Пов'язаних із «солідарністю» режисера з тією «Солідарністю». На цих сторінках, попри всю стриманість вайдівської інтонації, проступає вже якась патетика. Спадкоємиця того елітарного польського романтизму, що його феноменологію так уважно розглянув шляхетський нащадок — шляхетний пан Анджей Вайда.

Це ж треба перебувати при такому художницькому могутті, щоб віддзеркалити те, що століттями робилося на верхніх поверхах нації, а з кінця тепер уже позаминулого століття й до перших гасел «Солідарности» нуртувало вже в робітничому середовищі!

Виходить, що кінорежисер Анджей Вайда не тільки знімав фільми, а й за їх допомогою творив цілісність нації? Поєднував те, що довгенько було там у трагічному дуалізмі, в різних національних вимірах. Йдеться не стільки про спеціально «класові конфлікти», скільки про те, що «елітарне» й «народне» в Польщі чи не завжди мали різних художників. До пізнього Вайди.

А відтак з'явився мистець, який побачив польську національну структуру в усій її високій потенційній єдності. Сказати б, «стереометрично».

Нам би, українцям, такого режисера з такою національною «стереометрією»...

Поки що не маємо.

Зате маємо добрий переклад доброї книжки?

На жаль, однак, подибуємо в ній доволі численні різного роду орфографічні та хронологічні огріхи. Приміром, перекручення прізвища француза Шамфора (с. 52), а чи плутанина стосовно дати народження графа Чапського й Адама Міхніка — у примітках.

А проте. Ще порівняно недавно до «Української Радянської Енциклопедії»... не включили гасла «Вайда». Зате тепер ми маємо книгу самого Вайди. Подякуймо перекладачці й видавцям.

KINO-KOLO. — 2005. — №28

ПАМ'ЯТИ ВЧИТЕЛЯ

Віктор Борисович Кісін, засновник першої у світі кафедри телережисури — у Київському інституті театрального мистецтва, — належить до тих небагатьох, хто дуже своєчасно і дуже глибоко осягнув автентичні можливості телебачення. На різку відміну від скептиків, які розглядали ТБ як інтригу цивілізації у її маніпулюванні «масовим суспільством», і ще на різкішу відміну від прагматиків, що вони ту інтригу облаштовували, В. Б. дивився на телеекран, як на свого роду метонімію (*частина як ціле*) людської культури з її одвічним педагогічним пафосом.

В. Б. не випадково дебютував виставою за «Емілією Галотті». Адже Лессінг — то, може, найбільший з артистів-педагогів Но-



Віктор Кісін серед студентів КДІТМ ім. Івана Карпенка-Карого

вого часу. Видовище як катедра, як особлива лекція з проблем добра і зла. Але — саме видовище. Художня подія, що покориюється усім спектром людини. І чуттєвим, і інтелектуальним. В. Б., ніби слідом за «Гамбургською драматургією» свого великого патрона, створив свою, дуже своєрідну концепцію режисера, актора, їхніх естетичних зусиль¹. Мистецтво — передовсім видовищне — передовсім навчає. Але засобами, химерно відмінними від звичайної дидактики.

Тут В. Б. — дитя «відлиги», яка за тогочасних, незрідка аж знавіснілих історичних умов (чи швидше антиумов), фактично мала один-єдиний опозиційний інструмент. Мистецтво. Але використовувала його на повну, справді резонансну силу.

Кісінська «Емілія Галотті» подивувала глядача тим, що дія тут розгорталася на сцені, що її поверхня була вкрита лінолеумом, за блиском своїм наближеним до дзеркала (власне дзеркалом покрити сцену, за умовами-атиумовами, молодому режисеру не вдалося). Так виникало подвоєння дії, подвоєння драматичної напруги.

Так само В. Б. прагнув до «подвоєння» і глядацької зали — і в числах чи не максимальних. Ідеться про ТБ, яке тоді тільки-но входило у широкий вжиток. На Заході ліва інтелегенція чи не одразу його прокляла на своєму філософському жаргоні. На Сході неповоротка бюрократія ще не встигла його перетворити на тотально своє ідеологічне господарство. В. Б. посів щодо ТБ зовсім іншу, — внутрішньо переконливу — естетично-педагогічну позицію. ТБ має продовжити Лессінгівсько-просвітницьку лінію культури, лінію, що вона для В. Б. завжди залишалась домінантною. ТБ «подвоює»-тиражує видовище. Цю головну матрицю-величину автентичної педагогіки.

Відповідним чином і виникла кафедра телережисури, ця «гамбургсько-київська драматургія», що в ній дивовижно поєдналися кісінські устремління й до виховання, і до видовища як першознаряддя того виховання, і до максимального, через сучасну техніку, резонансу того видовища.

Необхідно В. Б. розпочав з виховання самого режисера. Власне, чи не **сотень** режисерів українського і зарубіжного ТБ. Мобілізуючи всю свою педагогічну майстерність, київський професор-режисер навчав їх усієї своєрідності телевізійної трансляції видовища всіх його жанрів — від суто інформаційних до витончено-художніх. Він одним із перших зрозумів, що та «трансля-

ція» — не механічний доважок до видовища, а його органічний складник, особливий естетичний чинник, який має ще ніким не звідану й достоту не досліджену естетичну специфіку.

Ту специфіку В. Б. ретельно-систематично досліджував-вивчав — і самотужки, і вкупі зі своїми учнями. Щоб зрозуміти Кісіна-теоретика, треба подивитися роботи Кісіна-практика. Скажімо, його «телесеріал» «Останній довід королів». Знятий на «Укртелефільмі» раних 1980-х, у жорсткій — і матеріально, і «цензурно» — атмосфері, він сьогодні просто дивує високою культурою тієї специфіки. Неспішний, суто «телевізійний» час, наближений до «репортажного», але не істеричного, а історичного, бездоганна акторська стилістика, що коректно повторює «голівудську» версію «системи Станіславського», так само бездоганно грають тут американські інтер'ери й екстер'ери (можна собі тільки уявити, чого вони коштували режисерові за тих «антиумов»)...

Телефільм В. Б. сподобався тогочасному президентові США Рейгану. І як діючому політикові, і як колишньому кіноакторові. А проте найголовніше у тому фільмі, сказати б, диспозиція часу. Розміщення-розгортання подій у ньому. Інтенсивний «теперішній» кісінських «Королів» точно відповідає фундаментальним ознакам телеекрану, що серед них на першому місці перебуває саме орієнтація на той час.

...Взагалі-то цей фільм сьогодні не зайве показувати на лекціях з політології: він з дивовижним для того відтинку нашої історії показує одвічне лихо демократії, що та має постійну тенденцію до сповзання в диктатуру. Ця апокаліптична загроза передається режисером не через якусь екранну риторичку, не через ті чи ті відповідні словесні партії героїв, а через певні «посилени» компоненти видовища. Телефільм В. Б. — один з найкращих політичних фільмів світового екрану. Перекоаний, аж органічний демократ, режисер тут виконав свою — і навчительську, й художницьку — функцію. Не менше, аніж у своєму пізнішому, вже «перебудовному» фільмі про страйки донбаських шахтарів.

Ефективність тієї «педагогіки» — саме в структурі кісінського видовища. В особливому, ніби «культурологічному» його принципі, добре проясненому режисером у його лекціях і теоретичних розвідках. Будь-який складник «видовища» — свого роду історичне похідне від усєї відповідної видовищної ж суми культури. Від давньої обрядовості до найпізніших візуальних форм

цієї культури. Режисери мають знати, відтворювати — і подовжувати цей її першокод. Серед іншого, з допомогою актора, що має — за допомогою ж режисера — перетворювати життєвий матеріал своєї долі на своє мистецтво. А ТБ затим особливим чином забезпечує особливу «трансляцію» усіх тих зусиль — теоретично всьому світові... І, як говорили колись командири, *«нічого, крім користі, від цього не буде»*. Ніби просто, а насправді — педагогічно-режисерський стиль, який відтак мобілізує всі механізми людської культури й комунікації. Аж до найсучасніших технологічних форм останньої.

По суті В. Б. у певних своїх режисерських постулатах повторив «історико-культурну» доктрину суперрежисера Ейзенштейна. Але — будемо одверті — інтелектуальна віртуозність останнього незрідка обминала його аудиторію. Незадовго до смерті він сказав акторці Окуневській: як багато витрачено часу на студентів — і намарне. Лекції і взагалі заняття В. Б. були набагато демократичніші, розраховані на рівень аудиторії і, серед іншого, на невпинне зростання цього рівня. Результати очевидні, і самої мови про «втрачений час» бути не могло.

...Колись, у розпалі «застою», великий наш співак Козловський згадував Довженка. Згадував доволі безбарвними словами з офіційного ритуалу. І раптом — старі очі спалахнули прямо в переляканий об'єктив: *«А окрім того, Олександр Петрович був — істинним християнином!»*

Віктор Борисович був християнином не тільки з походження, а й з самої своєї педагогічної манери, жертвовної віддачі себе студентам, колегам, сцені, кіно- й телеекрану. Сотні і сотні людей пам'ятають безліч його добрих до них жестів — у всіх жанрах і вимірах людської доброти.

У світлотіні нашого телеекрану — вже незникнена тінь його видатного ентузіаста-трудівника.

Феномен національного ТБ вже не можна уявити без Віктора Кісіна.

KINO-КОЛО. — 2000. — №6

Примітки:

¹ Див. книжку В. Кісіна «Режисура як мистецтво і професія. Життя. Актор. Образ», «КМ Academia», Київ, 1999.

ДЗЮБА-КІНОЗНАВЕЦЬ

Академік Іван Михайлович Дзюба, за своїм академічним родоводом, серед іншого, виученик-аспірант академіка Олександра Івановича Білецького, великого нашого філолога. А, як відомо, академіки-філологи доволі байдужі до кіна. Академік С. С. Аверінцев: «Я дивлюся тільки ті фільми, що їх називають великими». Академік М. Л. Гаспаров: «Не ходжу до кіна, бо короткозорий і з великими зусиллями відрізняю у фільмі коханця від чоловіка; а коли вже нарешті починаю розрізняти, то це вже стає нерелевантним...»

Академік Іван Дзюба належить до тих нечисленних літературознавців, що, на різку відміну від більшості своїх колег, надзвичайно цікавляться кіном. Усіма його вимірами — від самої естетики екрана з усією її специфікою до соціології цього екрана, його суспільного резонансу, його соціального побутування і взагалі буття.

Отож, нарешті, вийшла друком книжка, де зібрані основні кінознавчі студії Івана Михайловича Дзюби («З історії українського кінематографа», 1967; «А на этот раз — перелом настоящий?», 1965; «Відкриття чи закриття «школи»?», написано десь 1970-го, надруковано... 1989-го; «Світовий контекст поезики Довженка», 1998).

Літературознавці входять до царини кінознавства і кінематографа взагалі — з важливих, але вельми різних причин. Блискуче ґроно молодих петербурзьких філологів «срібного віку», від Тинянова до Шкловського, «туди» ввійшло з міркувань і цілей суто «формальних». З метою порівняти «знакові системи» літератури всіх її історичних часів із щойно народженою «системою знаків» зовсім молодого тоді кінематографа.

Іван Дзюба, — як, зрештою, більшість його ровесників-одномумців, людей літератури (Іван Драч, Микола Вінграновський, Віталій Коротич) — увійшов у кіноцарину задля зовсім іншого.

Його, здавалося б, скромна за обсягом кінознавча тетралогія є, по суті, свого роду кінознавчою монографією. Що писалася впродовж тридцяти з чимось років. Тобто в режимі очевидної синхронії з загальнокультурною історією України тих драматичних десятиріч.

Отож, і саме ця монографія, і весь у ній кіноматеріал пов'язані з центральною ідеєю і тих десятиріч, і самої творчості Івана Дзюби. Творчості, яка з найбільшою інтелектуальною силою і з небувалим суспільним темпераментом оберталася довкола проблем національної самоідентифікації України і українців. Самоідентичності за неймовірно тяжких умов повсюдної радянської містифікації, аж гротескового спотворення всього спектру підрадянського, а особливо підрадянсько-українського існування.

...Перша стаття з цієї, умовно кажучи, кіномонографії була видрукувана за кордоном, але, злободенно кажучи, у «близькому зарубіжжі». У пражівському українському часописі «Дружно вперед», який у умовинах чехословацької недовгої, але активної «відлиги» намагався бодай почасти відтворити об'єктивну ситуацію підрадянсько-української культури.

Безперечно, та невелика стаття — найкраще, що було написано в тому столітті про українське кіно. Якби вона ввійшла в активний читацький обіг на «великій» Україні і була тут «імплікована» до українського кінознавства, то це кінознавство існувало б справді. А не фіктивно. Як у ганебній кінознавчій псевдопродукції 1960–1980-х. що в ній біле видавалося за чорне і навпаки.

У тій статті автор просто і точно називає центральну драму всіх фільмів і всіх персон українського кінопроцесу. Передовсім Довженкову драму. З одного боку, українське кіно прагнуло, як і вся українська культура, до якнайшвидшої національної, патетично кажучи, самоідентифікації, до визначення України і українців у контексті й концерті інших національних культур. З другого боку, це кіно, як і все інше у феноменології українського існування-XX, зазнавало щонайтяжчих принижень, нечуваних за своєю брутальністю і жорстокістю кривд.

Те, що Іван Дзюба ставить українське кіно в національний, а потому і світовий контекст, — відповідним чином висвітлює

його загальний ландшафт і водночас повідомляє всім явищам і іменам українського кіна певну структурність і морфологічність. Нехай незрідка й трагічну.

...Ми звикли до шляхетної ніби мегаломанії Олександра Довженка, до його великих планів, і здійснених і залишених у проектах. Дзюба стримано і водночас аналітично бездоганно нагадує нам. Що той Довженків погляд на світ ніби з пташиного лету — якраз масштабне похідне від загального патосу молодого тоді націотворення, яке, хоча й скінчилося катастрофічно, але постійно зберігало той надмасштаб, «великий план». Велике українське кіно доби «червоного відродження» (а власне «відродження розстріляного»), що його видатного знавця й поціновувача маємо в особі саме Івана Дзюби, є як доводить дослідник, екранним супроводом того загальнонаціонального пориву. Ми звикли до патетичного жаргону довкола Довженка, жаргону, який власне, нічого не пояснює. Тоді як Дзюба-кінознавець пояснює — саму патетику Довженка, що він засобами екрана і почасти літератури прагнув створити націю. За найнесприятливіших для такого творення історичних умов.

...Гадаю, якби Віктор Платонович Некрасов, у ті роки, по суті, однодумець і соратник Дзюби, прочитав би таке його тлумачення Довженка, то він, напевне, примирився б з поетикою Довженка, що її автор «В окопах Сталінграда», пильний сторож «окопної правди», аж ніяк не приймав.

Зрозуміло, що Дзюбі-кінознавцеві з такою широкою рецензією Довженка належало відразу ж зупинити свою аналітичну зіницю на тому, що польський кінознавець Януш Газда так вдало назвав — «українським поетичним кіном». Що його так привітав Іван Дзюба у російськомовній статті «А на этот раз — перелом настоящий?», а затим так мужньо захищав у статті «Відкриття чи закриття «школи»?».

Стаття та була написана як відповідь на стільки ж елегантний, скільки й сумнівний за своїм методом — і просто сумнозвісний — кінофейлетон Михайла Блеймана («Искусство кино», 1970, №7). Що у ньому автор «інтелектуально» обґрунтував суто поліційний розгром того напряму. Дзюба-полеміст не залишає, при всій стриманості і коректності своєї стильової манери, каменя на камені від лукавих, якщо не езуїтських «побудов» москowsького сикофанта.

Блейманівські інсинуації давно вже стали історією, хай і не веселою. А ось тези дзюби, тут висловлені, постають і сьогодні як найпроникливіша візія українського поетичного кіна. І не лише тих його фільмів, що згадуються у цій, по суті, вже класичній статті.

«Світовий контекст естетики Довженка» — то вже цілком сучасний, вже без цензурних замовчувань, без «езопової мови», суто робочий розвиток авторського бачення Довженка, що його «великі», ба навіть грандіозні «плани», пов'язані з загальним проектом національного самоздійснення, доречно перегукуються з «великими планами» світової культури. З патосом Шіллера. З епічним розмахом Роллана. З грандіозною театральною дидактикою Брехта.

Ця «тетралогія» Дзюби-кінознавця справляє враження, у доброму значенні, — незавершеної. Маємо надію, що нині найвидатніший персонаж вітчизняної культури обов'язково продовжить своє власне «кінознавство», що в ньому він, на відміну від багатьох «цехових» авторів, постійно зберігає високу міру і минулого, і можливого майбутнього національного екрана. Що на ньому безперестанку проектувалася — національна доля. Всіх її якостей. Всіх її перемог. І поразок.

ФІЛЬМИ



«Подорожні», режисер Ігор Стрембіцький

НОВОПОДОРОЖНІ

*І вийде випадковий подорожній,
Що мовби знав, що мовби чув усе.
І в свій дарунок, чистий і порожній,
Він зайвину душі своєї принесе.*

Ладя Могілянська

Розпочнімо не із сенсації довкола фільму, а із самого кіно-твору.

За своїм синтаксисом він дивовижно нагадує верлібр. Вірш, у якому кожен наступний рядок, на відміну від поезії традиційної, не підпорядковується-римується з рядками попередніми, а постає в певній художній суверенності. Сказати б, римується із загальною цілісністю вільного вірша, а не з якимись його окремішностями. Отже, перед нами фільм-верлібр.

Дивовижно й водночас характерно, що верлібр як такий з'являється в європейському художньому вжитку на самому початку кінематографічної доби. Власне, сам кінематограф у своїй появі постає на порозі перших верлібрів... А по тому — становлення кіномонтажу, всіх його різновидів, уся історія цього становлення — загадкова, але точна паралель подальшої літературної долі верлібру.

Пригадаємо також, що радянська епоха боялася верлібрів. Аж панічно. Оголосивши їх «неорганічними» для «нашої» літератури.

Епоху ту можна зрозуміти: верлібр — то найбільш послідовна естетична проекція авторської **свободи**. А передусім — свободи лірика. Найбільш придатна художня техніка до тієї свободи, саме таке її облаштування.

Режисер, працюючи над фільмом, навряд чи замислювався бодай трохи про ту подібність. Як і верлібрист, котрий також не порівнює своєю поезії з кінорозповіддю. А проте, можливо, найадекватнішою рецензія на фільм Ігора Стрембіцького бачилася б саме у формі верлібру (можна пригадати нібито авторецензії П'єра Паоло Пазоліні на свої фільми — саме в такому вигляді).

Отже, вільна розповідь? Вільна від якогось жорстко-наскрізного сюжету? Але парадокс такої розповіді-свободи в тому й полягає, що вона, відмовляючись від такого — обмеженого у своїй подієвості — сюжету, відразу входить в інший сюжет. Щонайфундаментальніший. Якому нема кінця-краю... У «сюжет» людини взагалі.

Семантика фільму Стрембіцького — стратегічна. Те, що один великий мислитель назвав «умовинами людського існування» (в іншому перекладі Паскалевого вислову — «доля людська»). І при цьому картина постійно на краю цих умов — там, де вони особливо очевидні...

Малі галерея меланхолійних героїв фільму, застиглих у своїй душевній недузі, у важких для так званого «нормального» ока спотворених анатомічних контурах тієї недуги. Лікар чи просто санітар робить обхід. Широ-поблажливо. Показуючи при цьому лікарняного котика. Наївно-сумне «личко» звірятка якое аж моторошно й водночас зворушливо узгоджується з тими обличчями. Ласкаво-поблажливий тон того санітара — і раптом його зовсім інше, трохи жорстке: «Лежать... герої...» І на білому тлі, тим тлом виокремлене-підкреслене, одне з тих облич.

Найбільший український кіноактор і видатний кінорежисер Іван Миколайчук усе своє життя був ніби аж загіпнотизований тими, кого називають душевнохворими. Мав навіть свою систему засобів, на його переконання, здатних до певного послаблення драматичної ізоляції тих людей. Але, взагалі-то, був переконаний у тому, що вони напевне збагнули щось таке, чого «ми» не-відаємо-не-знаємо.

А хіба ж не так? За решіткою воріт — обличчя молодого хворого, посмішка, якої не можна забути. Узагалі, всі ті обличчя — справді якийсь антропологічний край і прояв людини. Людини, що ніби зупинилася на мент перед чимось для нас незбагненим. Колись Юліан Тувім написав про «меланхолію тих, що сто-

ять коло муру»: «голови схилили, тихі, нерухомі, — може, снять про чудо, може, з перевтоми... втуплені безтямно погляди їх склисті... ви їх не займайте: це святі у місті» (переклад Григорія Кочура).

І раптом, у миттєвому режимі тієї вільної розповіді, — екранного верлібру — жінка з дитиною.

Із зовсім іншого людського виміру. Де того трагічного краю немає. Чи — ще немає.

Зовсім інший вимір умов людського існування. Інша тут альтернатива. «У нашій раї на землі нічого кращого немає, як тая мати молодая з своїм дитяточком малим...» Але на землі є не тільки той рай...

Верлібр незрідка вперто уникає розділових знаків. Тут, у фільмі, замість такого знака — якийсь загадковий натюрморт. Як пунктуаційний сигнал. А далі, в якомусь присмерковому інтер'єрі, якийсь літній чоловік читає вірша. Зворушливо-незграбного. Вірша про прагнення-до-зустрічі з жінкою — і про не-зустріч із нею... Прочитав — і пішов собі вглиб того інтер'єру. Ніби в метонімію своєї біографії, своєї самотности. Ніби це вже не інтер'єр дому-притулку для стареньких акторів, а сцени не-буття. Недалекі двері до країни, з якої не повертаються (теж з одного неримованого вірша, тільки дуже давнього). І — музика як вітер... І вже зовсім-зовсім! — інше: молода красуня на тлі білого простирадла (до речі, сценаристка фільму): інший план сценарію буття. Інша його можливість. До того ж майстерно в розумінні операторської роботи прикрашена квітами.

А далі — ніби у продовження того образу — пісня. Власне, співають пісню — чи то ті хворі, чи то ті старенькі актори. «Звездочка моя...» Співає зовсім літній, зовсім лисий чоловік.

(І тут автор цих рядків зазнав справжнього шоку. Чоловік той як дві краплі води схожий зі славнозвісним французьким культур-філософом Мішелем Фуко. Тим самим, який в одній зі своїх книжок висунув понуру гіпотезу зникнення людини в майбутті. Власне, не фізичного її зникнення, а розчинення у стихіях прийдешности).

Той мислитель уже доволі давно помер — від вельми поширеної нині недуги... А от його абсолютний український двійник співає про свою «зіроньку». І як співає...

Людина не поспішає «закінчуватися». Ті персонажі ось уже

на якомусь полустанку, якого відтак не можна сприймати інакше як метафору. Той молодий, загадково усміхнений хворий-за-решіткою. І жінка з дітям у полі. Антиподи, які самою своєю несхожістю доповнюють одне одного. І знову кінематографічна крапка-з-комою; натюрморт із якимись фотографіями під шклом; дощ; дощ, побачений із вікна; дерево у тому дощі й вітрі. Як у Довженка та його учня Тарковського, а тепер-от у їхніх кінематографічних онуків. Що говорив песиміст Фуко про слід людини, який колись зникне?

Але біжить, біжить те дитя тим полем, а за ним мама. І пісня: «Покладу я головоньку на білу постелоньку».

На чорно-біле простирadlo екрану режисер ризикнув покласти весь спектр згаданих умовин.

Пішов насамкінець потяг, мов у Люм'єрів, тільки у зворотному напрямку, а поряд із насипом хлопчина грає на якійсь сучасній «тальянці» якийсь «етюд». Невпинний рух — і те його неспішне музичне осмислення. Морфологічне дзеркальце основного задуму фільму. «Доля людська» — і тут же рефлекс на неї. Саме в малозвіданому жанрі екранного верлібру. Етюд на тему — хто ми? звідки? куди йдемо?

І — в режимі теорії відносности художнього часу: метр — десять хвилин. Зрештою, лірика має бути саме за короткого метру.

Але ж грандіозним є «метраж» самої семантики фільму! Обсягом у те наше загадкове «існування», в ті його «першоумовини!» Таке нині в мистецтві — та ще й такому наскрізь кризовому, як сучасне кіно, — зустрічаєш, скажімо так, нечасто.

І — сильний національно-культурний інстинкт картини. Йдеться, зрозуміло, не про якісь патріотичні маніфестації в ній, а про інше... Українська культура від її мандрованих дяків до нинішніх її письменників-гастролерів, які сьогодні розбіглися по всьому світу, — то культура саме «подорожніх». Стійкий «хронотоп дороги» в ній. «Багатозначна козацька мандрівка» (Орест Зілинський) в «Енеїді»; Шевченко у прощальному своєму вірші збирається «риштувать вози в далеку дорогу»; чи не найкраще оповідання Коцюбинського має назву «В дорозі». І так далі.

У радянські часи цей «хронотоп», зрештою, наштовхнувся на відомі перешкоди. Справді, куди їхати? У «Комі УРСР», переповнену «звідси» зеками? А потім на цілину. Не далі. Тим часом

«Подорожні» Ігора Стрембіцького продовжують попередній контекст у національній культурі, численні її паломництва.

Але, зрештою, цей фільм естетично-хронологічно схожий також і на урочистий ювілей Люм'єрів (ба навіть показано його було календарно точно — у дні 110-ї річниці перших кінодемонстрацій славетних братів!) Йдеться, звичайно, не про спеціальний *homage* (фр. «повага») режисера до них, а про пам'ять тут жанру, колись ними відкритого.

Фільм виключно чорно-білий; себто без тих кольорових фальсифікацій, що ними так багатий сучасний екран. Ретельне відтворення того, що після Люм'єрів — але на основі саме їхнього досвіду — було названо «фізичною реальністю», власне, її «відкриттям».

Можна, звичайно, витлумачити позаколірну аскезу фільму як необхідну похідну нинішньої української ситуації. Але ж пригадаємо, що геніальна операторська робота в «Тінях забутих предків» теж нібито була здійснена на бракованій вітчизняній плівці...

«Подорожні» — фільм, що в ньому зустрілися одна із найглибших інтуїцій вітчизняної культури, зачарованої дорогою, і блискуча аскеза первісного фільму, втрачена десь посередині тепер уже минулого століття.

І тепер, у вигляді, так би мовити, «каннського» постскрипту му до того фільму. Чемно подякувавши тамтешньому журі.

Каннський фестиваль лише зрідка дивився, так би мовити, в цей бік. Помітивши при цьому двох великих грузинів. Міхаїла Калатозішвілі й Тенгіза Абуладзе. А щодо слов'ян...

Вислухавши відомий присуд того журі, Андрей Тарковський, нагороджений «навпіл» із Брессоном, — дружині: «Ларісо, пакуй чемодан».

Директор того фестивалю, подивившись фільм «Співачка Жозефіна й мишачий народ», — його режисерові, Сергію Маслобойщикову: «Дуже гарне кіно, мені дуже сподобалось, але я не ризикну показати його своїй публіці».

«Його публіка», в повному складі, залишила залу під час демонстрації там фільму Алексея Германа «Хрустальов, машину!» (нині входить до «ста найкращих фільмів світу»).

Та ж сама публіка, в телекартинці, — пані і панове у вечірніх сукнях і костюмах — у такому ж складі, п'ять хвилин апло-



Родина світлини Ігоря Стрембіцького

*Режисер фільму
«Подорожні» Ігор
Стрембіцький
та сценаристка
стрічки
Наталія Конончук*

дує фільмові, що в ньому молоденькі моторні динозаври ганяються нью-йоркськими вулицями за тамтешніми обивателями.

Отож я дуже радий, що до каннської мітології відтак ввійшов і видатний український фільм.

Радий, зрозуміло, за тих, хто його створив, але передусім — за сам той фестиваль.

Адже він розпочинає подорож-повернення в бік художньої норми, котра — серед безлічі тих чи тих патологій — залишає сучасний світ?

Радий за тих новоподорожніх...

«Подорожні» (2005, Україна, 10'); сценаристка: Наталія Конончук; режисер: Ігор Стрембіцький; оператори: Ігор Стрембіцький, Артем Васильєв. Виробництво: КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого.

ДОЛЯ ФІЛЬМУ

Пам'яті маленького чернівецького актора Юліка

«Книги мають свою долю», — сказав колись один римський філолог. Напевне, мають свою долю і фільми?

«Співачка Жозефіна й мишачий народ» (автор сценарію та режисер Сергій Маслобойщиків, оператор Олександр Шумович; Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, 1994) — одинадцятичастинне свідчення того, що, зрештою, деякі із фільмів мають аж надто своєрідну долю. Відзначений десь чи не на десятку фестивалів тими чи тими призами (аж до головного за режисуру на Каїрському МКФ 1995 року), фільм цей доволі загадково опинився поза «літературним» на нього резонансом. Чи не єдиний виняток — ґрунтовна стаття Людмили Лемешевої в московському журналі «Искусство кино». Стаття та за своєю долею дещо, однак, нагадує фільм, що про нього була написана: кінокритичний «мейнстрім» на неї, за нашими спостереженнями, так і не відгукнувся. А шкода.

Зрештою, незрідка те чи те мовчання не менш промовисто-семантичне, аніж найпалкіша риторика. Невипадково музикознавство давно вже звернуло увагу на змістову «функцію тиші і павзи» у тому чи тому «опусі» (а композитор-авангардист Джон Кейдж навіть «записував» платівки зі своїм «мовчанням»).

Отож, ось уже котрий рік слухаємо платівку з кінознавчим мовчанням довкола фільму Сергія Маслобойщикова. Автор цих рядків, зважаючи на певну свою участь у тому фільмі (де він зіграв одну із ролей), аж ніяк і не ризикнув би порушити те мовчання, якби не кілька дивовижних, скажімо так, інцидентів у полі того фільму (а чи навпаки — його дивовижне перебування у полі тих «інцидентів»).



*Алла Сергійко у фільмі
Сергія Маслобойщикова
«Співачка Жозефіна й мишачий народ»*

...Національне телебачення, дяка йому, все ж таки ризикнуло показати «Співачку Жозефіну» своєму народові. На восьмому році її фільмотечної усамітненої екзистенції. Минулого року. У серпні. І чомусь того самого дня, коли півсвіту згадувало десятиріччя серпневих подій 1991-го в агонізуючому тоді СРСР.

Того вечора і національне телебачення, і рішуче всі інші канали, передовсім російські, безперестанку показували протагоністів тих подій. Головних і неголовних їхніх персон. Учасників. Свідків. Інтерпретаторів-коментаторів. Тощо. Отож, насамкінець увечері постала якась настільки ж солідна, наскільки й безпросвітно незрозуміла телесума-мішанка довкола тієї серпневої річниці.

Але ось нарешті вщух той телевізійно-інформаційний шал, ідесь уже опівночі сонний український глядач отримав-таки можливість подивитися восьмирічної давности український фільм.

...Картина Сергія Маслобойщикова постала як грандіозно узагальнене заключне «слово» того тeledня. Постала у вигляді нещадно переконливої, водночас стільки ж грізної, скільки й простої класифікації геть усіх попередніх мізансцен і особистостей. Таке враження, ніби драматургія того гарячого дня світової історії і ще так само не охололого його «ювілею» зумисне прагнула ввійти в розпечену ж субстанцію кінотвору, заповнити весь його сюжет, його подієвий і характерологічний склад.

Серпневі пристрасті-1991, їхні речники, їхні діяства, гасла і паролі, їхне запізніле, але все одно таке азартне прославлення чи там знеславлення, словом, увесь той гейзер історії ніби знову вибухнув — уже в тому фільмі. Але вже особливим — художнім — чином прояснений. У всій своїй — зрозуміло, не-політичній, але антропологічній — речовині.

Таким чином, фільми мають свою долю. У тому числі й по-

дальшу. І до того ж у дивовижному часовому синтаксисі. Десь через два з чимось тижні потому в Сполучених Штатах Америки мали місце відомі події, що струснули світ. Наскрізно змістили його — з попередньої історичної вісі.

Українське телебачення і цього разу зустріло ті події у всеозброєнні. Тільки вже іншого штибу. Серед іншого, один із його каналів, коментуючи те, що сталося, з невідомою метою посадив поруч двох експертів. Відомого українського ліберала і так само відомого українського, сказати б, ультрарадикала. Російський же фашист з'явився у тому «телемості» на-екрані-в-екрані. Словом, не вистачало «слова» тільки від самої «Аль-Каїди». І все ж таки найцікавішою видалася з'ява з іншого географічного кінця «телемосту» якогось до краю розгубленого американського добродія: *«Щось у нас, у національній безпеці, та було занедбано; випущено з уваги; чимось знехтувано»*. І тому подібне.

...І раптом телеекран пам'яти понуро спалахнув напівзгаслими нічними згарищами і кострищами невідомих кочовиків, що ті облаштувалися, — невідомо як і звідки, — довкола того дому-театру, де вибрав собі мешкання, теж у неясному режимі і з неясною ж метою, «народ» «Співачки Жозефіни». Лець жевріють і димлять ті вогняні знаки неоголошеної війни, мертвосплять (чи тільки причаїлися) ті таємничі кочовики. І на все те дивиться старий юдей-різник (Леон Кляйнберг) і врешті хрипко несміливо-здогадливо: напевне, в обороні нашої вітчизни щось випущено з уваги...

Ось так.



рисунок Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозефіна й мишачий народ»

Напевне, в інтерпретаціях фільму «Співачка Жозефіна й мишачий народ» щось було випущено з уваги. Зрештою, не було і самих інтерпретацій. За винятком згаданої статті пані Лемешевої, що так цікаво — і так даремно — вимагала подальшої розмови. За винятком кільканадцяти кулуарних реплік. Приміром, про те, що «у контексті сучасної фестивальної політики» у цьому фільмі — щось було вочевидь випущено з уваги. Запам'ятався і наївний снобізм інших реплік. Який переконливо засвідчив: у нашому кінознавстві дається-таки взнаки відповідна його інтелектуальна генеза. Від беззаперечних авторитетів недавнього кінознавчого минулого. Що один із них, серед іншого, написав: фільм Пазоліні «Декамерон» відображає Відродження часів Середньовіччя.

Зрештою, людська глухота — явище, так само органічне, як і сліпота. І те, й друге не оминає ані людину взагалі, ані от кінокритику. І взагалі критику: один із рекордів такої глухоти належить світовому кафкознавству. Що воно якимось не звернуло увагу на цілком очевидне. Роман Франца Кафки «Процес» — це гранично перетворений але все ж таки парафраз київського процесу Бейліса. Київські особи та реалії того процесу в «Процесі» кафківському були саме «переписані». Піднесені до рівня вже такої метафоричності, що проступають у своєму київському походженні лише під спеціальною літературознавчою мікроскопією. Але факт залишається фактом. Київський фільм «Співачка Жозефіна й мишачий народ», ніби слідом за київським родоводом «Процесу», постає як екранне перетворення аж кільканадцяти(!) кафківських текстів різного «метражу». Від короткої повісти до притчі у кілька періодів чи навіть речень. Залишається додати, що серед консультантів і перших глядачів фільму подибуємо академіка Дмитра Затонського. Київського літературознавця, що він колись першим у Східній Європі ризикнув розпочати розмову про того празько-німецького письменника. Ризикнув при перших ознаках бодай якогось «відродження» у розпалі радянського середньовіччя...

Отож, фільм Сергія Маслобойщикова — екранізація кафківської прози. Та ще й другого її ешелону. Віддаленого від авансцени, перепрошую за вираз, Кафки загальновідомого. Другий ряд, зрозуміло — то не другорядний. Що надає тій екранізації ще більшого естетичного ризику.

Справді, як екранізувати Франца Кафку? Письменника, який нібито візуальне, зримає, предметно-конкретне стільки ж непомітно, скільки й неунікно занурює до особливої «світоглядної» напівпідтими, що вона неодмінно усуває всі реальні контури й абриси?

Десь у розпалі середньоевропейського кафківського ренесансу чи там резонансу (у «країнах народної демократії» Кафка став тоді чимось на кшталт літературного лідера тамтешньої опозиції) польський кінознавець Єжи Плажевський написав навіть спеціальне дослідження про кафківський міський ландшафт. Очевидно, в надії на його прийдешню екранізацію. Зрештою, найкраще про те кафківське місто, зрозуміло, написав сам Кафка. Тільки от як те його місто втілити на екрані? Доволі численні екранізації «популярного» Кафки лише підтвердили «оптичне» правило його прози, *«що осідає внизу і чого не бачиши нагорі, коли при сонячному світлі пишеш свої історії»* (із листа Кафки Максу Броду). А як же кінокамера може побачити те, *«чого не бачиши нагорі»*? «Популярний» кіно-Кафка — це обов'язково сповільнений-загальмований подієвий «процес». До того ж занурений освітлювачами до цілком реального півсвітла (яке, напевне, і має означати ірреальну кафківську пітьму?). А насправді лише наближає-повертає глядача до тривіальної естетики, до поезики трилера. А за тим узагалі вже стирчать жанрові осягчі вуха Голлівуду, приміром, як у тому американському фільмі, що він і кафківський «Процес», і навіть самого Кафку повертає у вульгарний поліційно-кримінальний жанр.

Сергій Маслобойщиков у своїй екранізації ризикнув у зовсім іншому напрямі, зовсім несподіваному.

Після київського фестивального перегляду його фільму одна літня французька кінознавиця авторитетно-авторитарно зауважила: *«Це не Кафка»*. Для тієї кінознавиці «Кафка» — це, скажімо, «Процес» Орсона Веллса. Підмальований умовним, обрядово-сповільненим Парижем. Екранний парад людей-манекенів, клерків і машиністок-маріонеток якоїсь обрядово-таємничої установи.

І ось тут пролягає радикальний вододіл поміж тими екранізаціями і «Співачкою Жозефіною». Саме вже слово «співачка» у назві (німецькою воно звучить ще гучніше й різкіше — «Sängerin»)... Взагалі акустика цього фільму така, умовно

кажучи, «голосна», що директор Каннського фестивалю на відбірковому перегляді, попри своє назагал добре ставлення до української картини, розгублено питався: як же я буду «показувати» моїм глядачам той вереск «мишачого народу» — вони до цього не звикли.

Ось так. З одного боку, ті «голлівудські» вуха; з другого, вухо європейське. Звикле до авдіального комфорту.

Про енергетику цього фільму.

Популярна міфологія довкола Кафки — меланхолійного, усамітненого, хорого. Так і хочеться нагадати, що у того самітника було безліч друзів. Серед них жінки — і не без взаємности. Що той празький меланхолік вправно їздив верхи, фехтував, регулярно відвідував басейн. Не пропустивши туди абонементу навіть у день, коли розпочалася Перша світова. Згадана ж міфологія і диктує ту сповільнену кіночасову матрицю, цю головну величинь давньої європейської меланхолії. Тоді як покійний кінокритик Валерій Туровський (один з небагатьох, хто зважився на підкреслено позитивний відгук на «Співачку Жозефіну») так висловився про сам синтаксис цього фільму: *«несамовитий темп»*.

Саме несамовитий темп. Гранична моторика в кадрі. Аж лютий рух у ньому. Все тут вирує, стрімко тече. Мов та давня притчева ріка, що до неї не можна ввійти двічі. Це сказав Геракліт, починаючи грецьку думку, а вже квапливо завершуючи її, Арістотель нагадував, що будь-який художній образ обов'язково повинен мати — «початок» і «кінець». Карколомна динаміка в кадрі, де герої не стільки ходять, скільки бігають. Та ще й наввипередки. І незрідка за ними з тією ж швидкістю кидається уже сама кінокамера. Камера незабутнього Олександра Шумовича, що її американські кінорецензенти назвали «великою». І от «початком» та «кінцем» того руху стають стіни тієї театральної будівлі, де він і нуртує. А чи еспланада перед нею. Ті стіни аж категорично замикають рух, але так само енергійно вони й посилюють його. Тим більше, що кілька разів у дію тут вступає ще й «четверта стіна». Унікальна за своєю фактурою тамтешня мегалітична металева завіса, яка то піднімається, то опускається, тим самим перебудовуючи простір тієї безупинної моторики.

До того ж основу останньої становлять зусилля найбільш «сольного» актора у фільмові. Актор той — діти. «Мишачого на-

роду». Але, як колись сказав один великий дитячий поет: *«Народ великий — діти»*. І той народ, у нібито цілком анархічному, зовні ніби вже зовсім емансипованому від режисерської диктатури режимі, вривається в кадр. У саме життя. В саму історію. Щось дуже схоже — у значенні оберненої симетрії — на одеські кіносходи, що ними тамтешній народ тікав-біг від історії. *«Товаришу такий-то, — кричав у мегафон Ейзенштейн під час зйомок «Потьомкіна», — ви надто повільно рухаєтеся!»*, і включав тим самим у кадрі найбільшу швидкість. Але от в оберненому напрямі. Режисер *«Співачки Жозефіни»*, що він, між іншим, дебютував у кіні саме актором-хлопчиком, приблизно тими ж засобами приводив у рух свого великого актора. Але саме в протилежному напрямі. В самий епіцентр нуртуючої житевої енергетики.

Справді, все це ніби аж скандально не схоже на меланхолійну легенду про меланхолійного Кафку.

...Але ось та дитяча юрма, вже впереміш із дорослими, мов той дракон, що б'є своїм хвостом у чітко визначеному напрямі. Якому?

І тут справді належить відмовитися від тієї наївної легенди про Кафку. *«Це не Кафка»*, — як сказала згадувана паризька кінознавиця.

З Кафкою трапилося, власне, те саме, що і з Сергієм Маслобойщиковим. Їх своєчасно не прочитали. Тобто Кафку все ж таки прочитали, але з колосальним історичним запізненням. Після Другої світової. У понурій тіні «року нуль» (1945). Поблизу тогочасного «нульового меридіана» (Гайдеггер).

То була вельми сприятлива кон'юнктура і для передруків кафківських творів, і для їхнього посиленого коментування. Але саме та підкреслено «антитоталітарна» кон'юнктура і перетворила Кафку, кажучи словами Шевченка, головню на *«обличителя неситих»*. На автора суспільно-корисного антибюрократичного епосу. Відповідно — на прогноста націонал-соціалізму і таборів смерті. Кафка, писав Брехт, передбачав *«майбутні концтабори, майбутню безправність, майбутню абсолютизацію державного апарату, глухе, кероване незбагненними силами життя усамітнених»*.

Брехт ніби має рацію, але, як завжди у нього, частинно. Кафка як памфлетист знавіснілої бюрократії... Ніби й так, але, схоже, що щось тут у нас випущене з уваги... Таке розуміння

Кафки стільки ж справедливе, скільки й неповне. Воно постає як особливий відгомін довоєнної і повоєнної лівої міфології. Що та, зрозуміло, всі сили поступу кликала на боротьбу з його ворогами.

Ну, а що ж автентичний Кафка? Пояснити його тут, у цій статті?! Репліка одного західнонімецького зоїла доби, коли кафківське цунамі обійшло геть усю західну цивілізацію (а особливо її вечірні газети): сто перший есей про Франца Кафку, такий само нікчемний, як і попередні сто.

Та все ж таки спробуємо пояснити, принаймні, двійника Кафки. Близького йому етнічно. Георгафічно. Хронологійно. Інтелектуально.

...Зовсім молодий літератор Лев Виготський, майбутній славнозвісний психолог, а тоді єврейський вундеркінд-провінціал, дебютував не набагато пізніше Кафки. Ненадрукованою тоді монографією про «Гамлета». Як про твір, що вся його структура за Виготським, обертається довкола певної незбагненої таємниці. Покладеної в основу як драматичної, так і всієї космічної структури. Дерева, що за ними не видно — і не може бути видно — лісу. На відміну від дерев.

Оце також і світознавство Франца Кафки. На що колись обережно натякнув тоді ще зовсім молодий С. С. Аверінцев: *«Міфологізація житейської прози з її алогічністю і протилежністю здоровому глуздові, підготовлена ще в 19 ст., доводиться до незвичайної послідовності у творчості Ф. Кафки і Дж. Джойса (у першого тло творить травестія юдаїстського міфу, у другого — травестія грецького міфу)»*.

Світ обертається довкола таємниці, якої він ніколи не в змозі осягнути. Обертається не у філософських трактатах про агностицизм, а саме у стихіях цілоденної житейської прози. Проза ж Франца Кафки обертається довкола тієї таємниці. А фільм Маслобойщикова — довкола прози Кафки... Обертається у найточнішому, просторово-фізичному, візуальному значенні слова. Обертається «операторськи», а також фабульно, сюжетно. Мов людська зіниця, що, всупереч усьому, хоче нарешті побачити те, чого побачити не можна.

Колись Ейзенштейн, що він хитався у дусі часу поміж агресивним атеїзмом і так само густою, навіть «розенкрейцерівською» містиккою, звернув режисерську увагу на, сказати б,

не-семіотичність, не-зображувальність Бога як в юдаїзмі, так і в ісламі. У єрусалимському храмі Господаря світу означала порожня кімната. Кафка як «травестія юдаїстського міфу». Отже, не побачиш. Не почувеш. Може, навіть не відчуєш Те, що Маріна Цветаєва колись назвала — *«посередині світу»*.

Але ж сам Кафка створив цілу книжкову полицю, намагаючися наблизитися до тієї «середини»! І те ж саме робить цей фільм за тією його полицею. Він віддає не екзистенційну тугу Кафки, що стала основою популярної міфології про письменника, а саме енергетику того наближення. І відповідно віддалення. Звідси й «несамовитий темп» фільму. Та його динаміка. Підкреслена безнастанним «броунівським рухом» незліченного «мишачого народу» в ньому. І от дітей того «народу».

Безнастанне паломництво в кадрі кожної у ньому людини, дорослої чи тим паче дитини. Академік Дмитро Затонський у першій — і може найкращій — підрадянській статті про Франца Кафку сказав про одного із його героїв: новий Парсіфаль, що вирушив на пошуки свого Ірааля.

У фільмі «Співачка Жозефіна» рішуче всі його герої, від умовно головної героїні-дівки аж до останнього малюка — то саме такий Парсіфаль. Приречений на ті нескінченні пошуки не-означеного. Тоді як він сам напрочуд виразно й конечно постає у кадрі. І сам-один. Разом з іншими. У юрбі. На «агорі»-зібранні «мишачого народу» посередині дому-театру. «Посередині світу». Постає через свій жест. Пантоміму. Міміку. Рух узагалі.

«Кіно відкрило таємницю руху. І це вже — велике» (Лев Толстой). «Таємниця руху» у «Співачці Жозефіні» спрямована у бік тієї Таємниці. Таємниці таємниць. Яка і є центром кафківської літератури. Цієї колосальної релігійної «травестії» з її десь там загадковою «порожньою кімнатою». Слідом за Кафкою все у фільмі Сергія Маслобойщикова прямує «туди». Куди, напевне, ніколи і не дійде. Але поривається у шаленій динаміці. Майже «екшен».

Кіно, зрозуміло, розпочинається саме з руху. З «прибуття по-тяга» і супровідного йому потоку пасажирів. В одному романі Хуліо Кортасара герой-містик вивчає-синхронізує розклад руху на португальських залізницях... В надії нарешті віднайти там те, що перебуває «посередині світу».

Кафка, як ніхто у світовому письменстві, спостерігав розклад

світового руху у тому ж напрямі. Фільм Сергія Маслобойщикова переповідає-перекладає те прагнення безпосередньою, абсолютною мовою кіна, найголовнішим знаковим його знаряддям. «Таємниця руху».

Прибуття потяга. Уже, зрозуміло, не на вокзал Ля Съота, а на інший. І відтак пасажери його, зійшовши на якійсь, очевидно середньоевропейській, станції, опинилися в тому домі-театрі. І продовжують те своє пересування. У майже катастрофічній динаміці. Чи то евакуації, чи то навіть депортації (кочовики на тій еспланаді). У катастрофічному ж «біженському» стилі. У хаосі-русі. Калейдоскоп тих пересувань. І на кожне «доросле» пересування — карколомний дитячий його «діз». Пересування-у-кубі.

Франц Кафка не тільки не заперечував метафізично-конституційне право людини на устремління до того уявлюваного Центру. Понад те, він знав, що вселюдська мурашино-мишача «рухавка» тільки туди й спрямована. Кінопоетика «Співачки Жозефіни» за своїм базовим інстинктом надивовижу точно «екранізує» головний той кафківський маршрут. Але своїми засобами. Притаманними кіну і тільки йому.

Отож, у безумі тієї інтенсивності — а чи в інтенсивності того безуму — є, кажучи словами шекспірівського Полонія, своя система. Та ще й яка...

Згаданий Лев Виготський з приводу того, що «психологічній загадці» «Гамлета» присвячено сотні й сотні книг, отож, зауважив, що та загадка не стільки розв'язується, скільки структурно визначає саму архітектуру «ельсинуру» головної європейської трагедії. Фільмовий «ельсинор» «Співачки Жозефіни», як і мало бути, так і не дійшов до головної своєї Кімнати — тут дійсно «порожньо» (епізод із «супліками») — але він безперестанку довкола неї обертається. Оце і є адекватна екранізація.

Проте у цій системі є ще своя підсистема. Не залишає таке почуття (котре, зрозуміло, також вимагає історико-літературного підтвердження), що Франц Кафка свою «Співачку Жозефіну», серед іншого, написав у стані мимовільного літературного рефлексу на повоєнне лихоманкове середньоевропейське «політичне» утвердження. Утвердження тамтешніх, донедавна бездержавних, народів. Яке, зрозуміло, було зовсім не ідилічним.

Співачка Жозефіна і її мишачий народ. Явище, злободенно

означене англосаксонським енергійним словом. А ось того «лідера» чи то піддані, чи то його, вживаючи актуальне поняття, «електорат».

«Парсифалі» у фільмі «Співачка Жозефіна» у своїх пошуках склянки святого Грааля, за своєю святою прочанською наївністю і так само прочанськими релігійними екстазами, істину ту вбачають — одне в одному. Дві системи нескінченних взаємогалуцинацій. Міражів-у-міражах. Отож, Співачка Жозефіна (Алла Сергійко) та її мишачий народ (дивовижна за своєю органікою українсько-буковинська «масовка»).

Колись Анна Ахматова сказала про такі фата-моргани-у-фата-морганах:

«Тільки зеркало зеркала сниться.

Тишина тишину сторожить».

Тільки у фільмові «Співачка Жозефіна» одне дзеркало не лише відбивається в іншому, а й з брязкотом, неймовірним грюкотом у ньому розбивається. Чи не на друзки.

І — яка вже тут тиша! А особливо на концертах діви Жозефіни. Авдіоповедінка і її самої, і її слухачів... Те, що так акустично налякало директора Каннського фестивалю.

Цей план фільму — Співачка і її народ — що постає на тому колосальному «рухомому» тлі гіперкартини — з якоюсь несподіваною рішучістю, остаточно наближеною до притчевости (чи не головного жанрового знаряддя кафківської поетики), тут показує-нагадує, може, центральну драму будь-якої людської спільноти. А власне колективу «прочан», які спілкуються єдино з огляду на те, хто ж «ближче», а хто «далі» від тієї кімнати-обітничі. І скільки ж тут містифікацій. Облуд. Справді порожніх — і вже безнадійно — тих «кімнат». У лабіринті такого спілкування.

Кафка, напевне, з завмиранням серця (а чи швидше з острахом) слухав обрядовий істеричний вереск на тогочасних середньоевропейських вокзалах — на ритуальних за тієї доби зустрічах славетних співаків і співачок. Вереск, що він потроху але неухильно переходив потім у ревище тамтешніх фашистських мітингів.

Отож, Кафка, а за ним і Маслобойщиков подають суто свою, стільки ж елементарну, скільки й переконливу «соціологію». Той, хто на сцені та ще й на просценіумі і ті, хто в залі. Вичерпна класифікація людства. Автентичний його антропологіч-

но-психологічний спектр. Як виявляється, ніби не такий уже й широкий. Але маємо те, що маємо. Звідси і той згаданий — разючий — «серпневий» ефект фільму «Співачка Жозефіна». Як абсолютного художнього резюме того, що сталося на історичному кону, у всьому світовому домі-театрі.

Був у вже минулому столітті такий нині зовсім призабутий мислитель Ґрігорій Ландау. Що він на цілу «п'ятирічку» випередив Освальда Шпенґлера, написавши твір під назвою «Присмерки Європи» (1914). Серед його афоризмів є і такий: *«Бідні люди. Тавтологія»*.

Ґрігорій Адольфович загинув чи то в ризькому ґетто, чи то в льохах тамтешнього НКВС.

Тавтологія подібна без кінця проступає у кожній «соціологічній» мізансцені фільмової дії. У кожній психологічній силуеті кожної її, співчутливо кажучи, особистости.

А передовсім це стосується Співачки. Схожої водночас, за метким слівцем кінокритика Лемешевої, на Маргаріту Терехову й Аллу Пугачову. Артистка Алла Сергійко аж зворушливо поєднує у своїй героїні незвичайну витонченість і поряд з тим вульгарність. Агресію і беззахисність. Інстинкт того великого прочанства і всю наївність великого ж сценічного ошуканства.

Гонитва Співачки за своїм народом. Народу за своєю галюцинацією. Хто «ближче», хто «далі»?

«Ближче» опиняється тут — сам Кафка. Власне, його двійник-хлопчик, маленький «художник голоду» (Женя Медовий, аж моторошно схожий на дитячі світлини Франца Кафки). Прибулий «звідкись» сюди зі своїм старим батьком, схожим на імператора, що мандрує інкоґніто.

Дивовижний драматургійний задум. До екранізації кільканадцяти кафківських творів імплікувати й самого Кафку... Власне, його неймовірний слух на хоріві і сольні партії світового дійства, взагалі на ніби-то какофонію останнього (епізод зі співом кочовика).

І знову, знову та неунікна наша «конкуренція» вже поміж Жозефіною і Йосифом. І як же вони водночас чують одне одного — у тому змаганні, хто «ближче», хто «далі».

А «далі» всіх і всього залишається те, що й потому — незбагненне, невисловлене, неказане.

Отож, хлопчик-художник з батьком знову збирається в доро-

гу. «Далі». «Далі». Жозефіна, розвінчана і всіма полишена — ще «далі»... І вже зовсім далеко — мертвий герой Олега Ісаєва.

І знову — діти. Біля розкішної театральної люстри, ніби зі співчуття до них тимчасово опущеної на підлогу величезної глядацької зали. Люстри, що вона жалісливо освітлює якийсь зворушливо малий простір. Ніби відгороджений від довколишньої світової пітьми. Прощання з маленьким двійником Кафки... Завершення, вже зовсім трагічне, філологічної клоунади мого героя. Єремія.

І раптом — різко катарсичний жест камери! Миттєве побільшення донедавна «просто» великого довколишнього простору — до грандіозного. А мишачий вереск так само катарсично переходить у прекрасний вокал. І здається — ось, ось... Ще мить і ми побачимо, почуємо... Ось мить і —

Кінець фільму.

Так, напевне, буде завжди. Аж до тієї хвили, коли в обороні нашої вітчизни і взагалі людської екзистенції буде щось остаточно випущено з ока.

«Але ж не можна не жити» (Франц Кафка)?

KINO-KOLO. — 2002. — №13



Світлина Костянтина Крючкова

Денис Карасьов у фільмі Сергія Маслобойщикова «Шум вітру»



Світлина Костянтина Крючкова

*Андрей Дементьев, Дмитро Лаленков і Вадим Скуратівський
у фільмі «Шум вітру»*



Рисунок Сергія Маслобойщикова



Світлина Костянтина Крючкова

Сергій Маслобойщиков під час фільмування

ВИЙТИ ЗА МЕЖІ СВОЄЇ ПІТЬМИ

Новий фільм Романа Балаяна — як, зрештою, і будь-яке інше видатне явище культури — має на диво чіткий контекст у ній. Вибудований режисером, може, й інстинктивно, але в повній відповідності з базовими її, культури, інстинктами.

...Отож, коли в історії нагромаджується надмірний негативний, руїнницький потенціал, вона, хай і несподівано для себе, але обов'язково — повертається не просто до своїх джерел, а й до того, що взагалі становить першооснову самої історії, культури.

До людської (певніше — міжлюдської) комунікації. Власне, до тих елементарних, а тому і найфундаментальніших її «алфавітів». До її, сказати б, «абеткадла». Букварних істин і ситуацій. Отже — найважливіших.



Світлина Каріни Вержбицької

Роман Балаян під час фільмування стрічки «Ніч світла»

Свого часу (а чи, точніше, безчасся) доби Александра III Романова, коли російська інтелігенція, як засвідчує Чехов, гірко те безчасся переживала, відповідно впадаючи в ту чи ту ексцентрику, «ліву» а чи «праву» гістерику, наш земляк Короленко, відсунувши ту ексцентрику вбік, написав два геніальні психологічні етюди.

Про сліпого («Сліпий музикант»). І про фактично німого («Без язика»).

Ось так і почалася тутешня особлива художня «дефектологія»: притчі про міжлюдське спілкування — на його вже патологічному краю-маргінесі. Коли, здавалося б, спілкування те вже й не має повноцінного шансу. А, проте, завдяки людській волі — добрій волі! — воно все ж таки здійснюється. І тим самим мистецтво (у цьому випадкові — слово) вибудовує особливий, загалом оптимістичний алгоритм для людської комунікації і людської долі взагалі.

Символічний, «знаковий» базис до подолання того, що відтак, набагато пізніше, французькі коментатори кінематографа Антоніоні доволі вдало назвали — «некомунікабельністю» (найбільш частотна лексема у словникові західної кінокритики початку 1960-х...).

А насамкінець того десятиріччя, коли «некомунікабельність» у західній цивілізації, дійшовши до загрозливого краю, до свого роду абсолютного нуля, раптово була доповнена вже зовсім патогенними ліворадикальними гаслами (на кшталт «культура — то останній оплот буржуазії», Жан-Поль Сартр), Франсуа Трюффо несподівано для своїх глядачів (і, схоже, так само — для самого себе) поставив фільм про невідворотні першоджерела-першопочатки культури: про базові її знакові системи. Його фільм «Дика дитина» — про так званого «вовчого хлопчика» Віктора, якого лікар-ентузіаст Ітар (що його характерно зіграв сам Трюффо) повертає з вовчого лігва, з лісових нетрів до цивілізації (реальний випадок, що мав місце десь у Бретані на початку XIX століття).

...«Ніч світла» — то вже фільм початку XXI століття. Ніби подвійний оксюморон уже в самій назві картини... Романсний рядок. І відповідно-негайно — музичний ореол довкола нього. Маленька його романсна мітологія, невідворотний сантиментальний бемоль.

Але ж то назва — фільму. А в самій картині — будівля, що

називається: «інтернат для сліпоглухонімих дітей». Дім і довкола — то простір неймовірної сенсорної трагедії. Перед нею всі інші трагедії людини необхідно поступаються першістю... А до того ж сліпоглухонімі протагоністи тієї надтрагедії навіть не мають «мови», якоїсь «семіотики», щоб її переповісти.

Із чим назагал можна порівняти сенсорний фатум, колосальне нещастя тих героїв?! Так і хочеться процитувати всім «гамлетам» усіх рівнів їхньої рефлексії, з усіма їхніми скаргами на недоладний довколишній світ, доречну тут репліку лікаря Астрова із «Дяді Вані»: «И все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками, микробами...»

Ось у такий простір і входить фільм Балаяна... Входить — дивним чином.

Справді фільм-оксюморон. П'ятка в усіх значеннях, як оптична, так і психологічна. Здавалося б, уже зовсім безпросвітна. Але тут, усупереч тій страшній біологічній драматургії, вона сусидить саме зі світлом.

«Ніч — світла»...

Усі мітології світу обов'язково розпочинаються на позвах світла і п'ятки. Все інше — то вже лише похідне від того, скажімо так, першоконфлікту.

...Режисер тут чи не виключно опускає-редукує все те похідне. Повертаючись лише до того, з чого ми взагалі починаємося.

...Ніби окрема, «бічна», а насправді центральна сюжетна лінія дівчинки-підлітка, що їй так і не вдалося в тому інтернаті вийти за межі своєї п'ятки. Купаючись, вона безперестанку обертається млинком у воді. Немов повторюючи своє перебування в материнській утробі. Немов намагаючись народитися вдруге. Її смерть, здавалося б, самогубство — у воді, в дощову ніч. Самогубство, якому чомусь передує загадкова, радісна посмішка. Не самогубство, а спроба другого народження.

Колись один критик звернув увагу на те, що героєві «Польотів уві сні і наяву», якого звідусіль обступило жіноцтво (та ще й яке!), насправді треба одна-єдина жінка. Мати, до якої герой так і не доїде. Останній до краю емблематичний кадр того фільму — герой, ховаючись у скирту сина, впереміш — чи то входить у смерть, чи то збирається народитися вдруге. Як та дівчинка.

Але що ж усе-таки означає наше народження, наша першо-поява-у-світі?

Колись психологія звернула увагу на те, що потім почала називати — «ефект Лакана». На якомусь із перших місяців першого свого року маля починає бачити себе в дзеркалі. Саме як самого себе...

Кінематограф — то дзеркало, що в ньому людство, велике біосферне дитя, ось уже понад ціле століття, не без зусиль, але все ж таки намагається побачити — самого себе. На жаль, це буває не так часто. Тому раджу подивитися новий фільм Балаяна.

Той фільм — саме таке точне дзеркало.

Замість усіх пізніших рефлексій і мук людини, ми бачимо, завдяки тому інтернату, тому дому-страждань, первісну травму її, людини, народження. Посилену тим, що герої не можуть себе побачити ні в дзеркалі, ані деінде. І почути.

І взагалі, і в самому «ефекті Лакана» дзеркало — то скляний інструмент для розпізнавання не лише себе, а й «іншого». Ми народжуємось — і це зовсім не «християнська вигадка», як твердять нігілісти, а визнаний антропологічний факт — не лише для себе, а й для того «іншого». Ми спізнаємо себе через «нього», в «ньому».

Картина Балаяна, в режимі дивовижно глибокого мистецького інстинкту — і при повному світлі спеціальних режисерських зусиль — передає ці шукання «іншого». У ситуації аж колосальних на цьому шляхові труднощів у тих шуканнях.

Посвячення об'єктивно «дикої дитини», хоч уже й не «вовчого», а «пташиного хлопчика», у цивілізацію. Як у буденні її коди, так уже й на зовсім верхніх, справді «пташиних» її поверхах. Там, де звучать рядки Пушкіна й Лермонтова.

І, нарешті, посвячення тих, хто перебуває в тій навічній п'їтмі, у найсвітліше людське поле. У любов. З обов'язковою умовою того чуття: у тому полі воно має бути різко «адресним», обираючи «іншого» на основі певної його унікальності. Сліпоглухоніма дівчина-балерина тут обирає саме так.

Нічого подібного у світовому кіні ще не було. Тепер — є.

Ризикнемо водночас сказати, що весь попередній кінематограф Балаяна, від його короткометражного дебюту за оповіданням Марка Черемшини про маленького автсайдера-«злодія», від дебюту повнометражного (при всій незграбності дуже цікаво задуманого — «Ефект Ромашкіна») й далі — зміщувався саме в тому напрямкові, який фабульно так прекрасно підкреслений в останньому фільмі режисера. Спілкування. Комунікація.

Її невідворотні парадокси й дефекти. Розмаїті спроби героїв подолати ті чи ті «шуми», які їй заважають. Абсолютний фільм на цю тему — «Польоти...». Хронологічно він «оточений» її, цієї теми, різного ступеня кіноваріаціями. Характерно вибудуваними на найкращих, найавторитетніших літературних зразках. Від Тургенева до Чехова.

«Каштанка» — віртуозний екранний етюд, який передає головний нерв чеховського світу, що в ньому герої, на лихо собі, не-чують-не-бачать одне одного.

«Відлюдько» («Бірюк») із його вже майже біологічною самотністю героя-лісовика. Великої «дикої дитини».

«Поцілунок», що в ньому Каштанку заміщує в чомусь схожий на неї поручник Рябович.

А ще — автсайдерство «Філера». «Бережи мене, мій талісмане», де, серед іншого, вся сучасність уже ніби зовсім не «чує» канонізованого нею поета. І зовсім уже моторошна «некомунікабельність» у лесковському «Мценському повіті», теж екранізована Балаяном.

...Одне слово, справжня тобі екранна енциклопедія тієї некомунікабельности. Усього її можливого спектра. Від меланхолійного гумору «Каштанки» до туги, до емоційної температури чи не трилера в лесковській екранізації, в недавньому «кавказькому» фільмі¹.

Але ось, як твердить німецька приказка, час визрів. Час на решті остаточно відповісти на питання питань. Чи ми справді можемо почути-побачити одне одного? «Чи ми ще зійдемося знову?» (Шевченко, фільм про якого колись не дали змоги зняти Балаяну).

І от картина-резюме балаянівської фільмотеки, зосередженої довкола того питання, відповідає: так, можемо. Відповідає на «знаковому» матеріалі, що його взагалі-то песимізм зазвичай використовував як радикальну метафору людського взаєморозуміння. Сліпота в уже зовсім моторошному поєднанні з глухотою і німотою.

Однаке, сенсорно ніби вже зовсім знедолені Балаянові герої, вихованці того інтернату, знаходять (точніше — віднаходять) шлях зі своєї ніби аж навічної ночі. І в «суверенних» своїх зусиллях, і за допомогою наставників.

Геніальна сцена їхнього танцю в ночі. І такій, і такій...

Впадає в око дивовижна режисерська культура вкрай достеменного відтворення фахових способів наставників-дефектологів, способів, до яких вони вдаються, виводячи своїх вихованців із їхньої п'їтми.

Але ж, зрозуміло, цей фільм — зовсім не онтологічно-педагогічний етюд. Це — мистецька подія. У ній суто екранними засобами подається те, що, можливо, є найважливішим, найсуттєвішим у спілкуванні: шлях від людини до людини.

У стрічці Балаяна, в режимі напевне приємного сюрпризу для фахівців, постають усі «техніки», методичні стилі сучасної дефектології. Директорка-консерваторка. Практикантка-авангардистка (до того ж натуристка). Молодий педагог, який уже зовсім ексцентрично шукає подолання цілковитої герметичності вихованців через якісь загадкові німби-ореоли навколо них. Його перевесник, який просто любить тих вихованців. А до того ще й консервативну директорку, до смішного набагато за нього старшу. А вона, виявляється, закохана в його товариша. Набагато від неї молодшого.

А, проте, найточніше тут інше. Те, що всі ці наставники й наставниці, які то люблять одне одного, то ворогують між собою, у своєму конкретному ставленні до тих трагічних дітей якось відразу об'єднуються... Зворушлива солідарність доброї волі.

Узагалі-то це реальна першоознака відповідного фахового середовища. Але знов-таки — фільм не про те, про інше...

...Кріт, звичайний «кріт європейський», який, за визначенням поважних енциклопедій, «усе життя проводить у землі, лишень зрідка з'являючись на її поверхні».

Тут, у своєрідному, дивовижно-елегантному «нічному» епіграфі до фільму, він якимось дивом, зрештою, вповні зафіксованим камерою Богдана Вержицького з'являється на тій поверхні. «Знято!»

Посліплені-знедолені якоюсь і тепер іще малозрозумілою, але страшною інтригою природи діти підносяться тут у сфері культури. А відтак іще й доповнюють її своїм трагічним героїчним досвідом, належно щемливим.

Сліпоглухоніма героїня, котра так несподівано, біля свого інтернату, коментує драму героїв чеховського «Дому з мезоніном». Такий самий хлопчик, що переживає давнє людське прагнення до височіні, яке так мучило героя «Польотів уві сні та наяву».

Отже, можемо? І з боку вихованців, позбавлених того, без чого, здавалося б, людина не проживе. І з боку вихователів, у яких усе те є. Навіть попри той людський надмір, який уповні здатен порушувати спілкування. Але — можемо.

Дефектологія — взагалі чи не героїчна галузь педагогіки — цілком заслуговує спеціальної до неї уваги. Зокрема, мистецької. Доволі пригадати нашого великого співвітчизника Соколянського, який, власне, й вибудував реальний той інтернат, який став тут прототипом інтернату екранного. Ба навіть створив відповідну для нього методіку. За авторитетними свідченнями — геніальну.

Але ж, повторюємо, не про те фільм, не про дефектологію. Це законспірована під побутовий жанр екранна притча про людину. У позитивних її можливостях. Тому не гепі-енд ув останньому кадрі наприкінці стрічки, а — початок. Мати хлопчика у вікні, а на вікні — пташина. Може, двійник того хлопчика, котрий так прагне літати. А може — того біблійного птаха, який колись, відразу після потопу, приніс блага звістку від тверді людам на ковчезі. Десь біля тієї гори, порівняно недалеко від якої народився наш режисер.

Художник, який завжди ретельно відмежовується від надмірності. І не лише від «довколишньої», як колись Короленко чи Трюффо, а й від власне естетичної.

Герої фільму, всупереч своїм намірам на його початку, не полетіли... Естетика тут залишається в рамках якоїсь навмисної стриманості, ніби цілком реалістичної фактури. Те, що колись робили для кіна Романа Балаяна наші видатні оператори Антипенко, Ітигілов, Калюта, тепер робить своєю камерою Богдан Вержбицький, їхній легітимний спадкоємець. «Чуттєвість українського кіна», — як каже кінознавиця Людмила Лемешева. У фільмі саме такий «чуттєвий» пейзаж — і водночас підкреслено скромні інтер'єри.

Ще один оксюморон згаданого простору сліпоглухонімої трагедії у фільмі. Тим виразніше постають останні, справді катарсичні його кадри.

Що кінокритичного й іншого гріха таїти: глядачі, і фахові коментатори, й «загал», за певною інерцією, чекали від режисера «іншого». Напевне — чогось, що мало б резонувати божевіллям світу цього, особливо примноженим в останніх його десятиріччях?

Мистець пішов зовсім іншим шляхом. І це робить йому честь. Бо ж новий його фільм — рішуче відсторонення від того божевілля. Проблема, тут поставлена, така грандіозна, що перед нею «все ви, братцы, представляєтесь такими букашками» і т. ін.

Маємо на увазі функціонерів і поціновувачів того божевілля...
Замість постскриптуму.

У середині бурхливих 1980-х мав необережність показати Роману Гургеновичу ніби «лібрето» сценарію про неймовірний азарт збройного опору деспотизму в одній східній імперії минулого. Режисер рішуче: «Не треба зараз такого кіна!» «А яке треба?» «Зовсім інше».

І ось воно, те інше кіно, нарешті з'явилося.

KINO-КОЛО. — 2004. — №24

Примітки:

¹ «Два місяці, три сонця» (1998).

СТЕП У ФІЛЬМІ ОЛЕСЯ САНІНА

Степь, чем далее, тем становилась прекраснее.

Микола Гоголь

По-глядацькому найцікавіше і найзначливіше для мене у фільмові Олеся Саніна, схоже, — саме степ. Грандіозний його там ліро-епічний екранний портрет.

Дивним чином ми у своєму кінотеоретизуванні аж безпрочно забуваємо про одну чи не надфундаментальну особливість-ознаку екранного зображення, яка щонайрізкіше відрізняє його, приміром, від красного письменства, від словесно-літературного образу.

...У тому розділі «Тараса Бульби», звідки взято епіграф до цієї розвідки, три вершники-козаки їдуть степом на Січ. Належним чином тут і чергуються — розповідь про недавнє бурсацьке минуле молодих Бульбенків і справді геніальні степові пейзажі. Письменник — саме доречно — чергує київські «кадри» того вчорашнього дня героїв, розповідь про їхній нинішній душевний стан — і нарешті ті пейзажі. А як же інакше твориться літературна композиція-послідовність?

У фільмові ж Саніна вершники теж їдуть степом — а він, той степ, зрозуміло, постійно, безперестанку їм асистує. Без будь-якої перерви (за винятком декількох сюжетних епізодів, що в них дія розгортається вже в іншому просторі та пейзажеві).

Адже естетичною домінантою кінематографічного зображення є передовсім те, що дія у ньому саме безперестанку суміщається з тим фізичним простором, у якому вона розгортається. Основна риса кінематографічного образу.

Це трохи нагадує постійну присутність хору в античній трагедії, який, власне, і є головним її героєм, супроводжуючи всі її колізії.

«Хором» у кінематографі і є саме той простір, що в ньому занурена дія. Фабула. Сюжет. Сам по собі античний «хор» — «демократичний хор», за енергійним висловом Пазоліні — є,

зрозуміло, суто людським явищем. І тільки кінематограф з його здатністю відтворювати рішуче всю «фізичну реальність», яка потрапляє до об'єктива кінокамери, має — неймовірної художньої сили — можливість віддати на екрані ніби до-людський, але від того ще більш дефінітивний щодо людського існування «хор». Саме фізичний, матеріальний, з тих чи тих стихій складений первень нашого існування. *«Матерія первинна — і слава Бозу»* (Михайло Ліфшиць).

...У великому художньому часі античний, «демократичний», отже, повторюємо, людський «хор» поступився місцем саме цьому до-людському, а тому вже зовсім авторитетному «хору» у кінозображенні. Тій «фізичній реальності» загального характеру, що лише на її тлі і постають характери виокремлені, «суто людські».

Героєм санінського фільму передовсім є степ. Він безперестанку «оцінює» залежних від нього героїв — у вже звичайному, загальноприйнятому значенні цього терміна. Він їм загрожує. Допомогає. Провокує. Призупиняє. Рятує. Нищить.

Чи то свідомий режисерський задум, чи то режисерський інстинкт віднайшов, кажучи вже зовсім логічно-теоретичною, але термінологійно тут точною мовою, — «оператора» для кожного жесту кожного героя. Тут режисерська поведінка, безсумнівно, йде за нині ледве чи не втраченим кінозображенням — великого стилю. Тобто такого, який від «давнього» шведського кіна з його геніальними скандинавськими ландшафтами, від довженківської «Землі» з такими ж, тільки вже українськими пейзажами і далі, аж до такого виученика «Землі», як Тарковський, пам'ятає про абсолютне, художнє значення генерального «тла» у кадрі. Значення — вирішальне.

Санінський фільм вражає саме тією першоприсутністю в ньому степу. Яка має тут дві взаємосуміщені поміж собою функції. Спеціально естетичну і, патетично кажучи, національну.

Річ у тім, що той чи той «суцільний», тотальний кінопейзаж у кожному автентичному національному кіні неупинно перебуває ніби у двох вимірах. Колись Освальд Шпенглер, чи не найбільший поціновувач і шанувальник самої ідеї простору як першооснови тієї чи тієї суверенної культури, зауважив, що пейзажі Рембрандта перебувають десь у космосі, а пейзажі імпресіоністів — поблизу підміської електрички...

Що ж, залишимо кожному своє. Культурі великого стилю — «космос». А сучасній цивілізації — її електрички. Головне інше. У нашому часі й просторі з їхньою вже щонайгустішою залізничною мережею молодий режисер віднайшов пейзаж, який перебуває саме — у космосі.

Як це технічно робилося, можна запитати у режисера та його оператора. Може, зрештою, хай це і залишиться їхнім фаховим секретом. Адже оператор Тарковського, Вадім Юсов, знімав грандіозні пейзажі Соляриса... у великій місці з сірчаною кислотою. А в телепередачі Сергія Маслобойщикова про повстання бедуїнів під проводом полковника Лоуренса Аравійського пустеля — і вельми переконливо — була знята на піщаній підкиївській околиці...

Отож, найсуттєвіше — гранична художня переконливість санинського степу. Його безсумнівне художнє буття.

Власне, йдеться ще ось про що. Після остаточної катастрофи грецької трагедії «хор» її почасті замістили — спочатку «абсолютне» золоте тло ікони (передовсім візантійсько-руської), а затим, незрідка аж фантастично майстерний, «другий план», «тло» новоевропейської картини (пригадаємо того ж таки Рембрандта з його пейзажами-у-космосі). Все так. Але ж ті «тла» належно там застигли, цілком нерухомі. Простір-без-часу — фатум зображення такого типу (див. Лессінґового «Лаокоона»).

У фільмі Саніна степ у своїй «хоровій» для дії ролі живе, як і належить у кінематографові, інтенсивно, рухомим, аж динамічним життям. Живе у часі. Добовому. Від ночі до півдня. З усіма, в широкому значенні, «режимними» фіксаціями того часового циклу. Знову пригадаємо: *«Вечером вся степь совершенно переменилась. Всё пёстрое пространство её охватывалось последним ярким отблеском солнца и постепенно темнело, так что видно было, как тень перебежала по нём, и она становилась темно-зелёною»*. То що. З поправкою на ту кінематографічну обставину, що, на відміну від літератури, ба навіть такої високої, у тому фільмові степ синтаксично не зникає — за винятком кількох згаданих «морських» і «прибережних» епізодів — із сюжету впродовж усього його розгортання.

І живе в часі психологічному.

«Хор» озвучував колись трагедійну дію. Тепер тут те саме робить степовий ландшафт-«герой».

...Якось, розповідає наш чернігівський земляк поет Дмитро Петровський, мандрував він степом разом з поетом Хлебніковим. Занедужав і ліг на землю. Хлебніков сів поряд, помовчав, а потім, зі словами *«ну, я пішов»* підводиться і йде геть. Петровський йому «навздогін»: *«Стривай, а як же я?! А якщо я по-мру?»*. У відповідь: *«Ну що ж. Степ відспіває»*.

У фільмові Саніна саме і тільки степ «відспіває» всім колізіям героїв. Супроводжує їхню енергетику втечі від ворога. А чи гонитву за ним. Солідарність. Зраду. Їхнє кохання. Ритміку особистісного, аж егоїстичного — і родового-племінного.

Проте у фільмові є ще одна щонайсуттєвіша характеристика степу. Підкреслено національна грань у його образі.

...Ми настільки вже звикли до поточної риторики про Україну «*на шляху в Європу*», що забуваємо, звідки ж вона, власне, туди йде? Шевченкове «*серед степу широкого*», серед іншого, географічно чітко нагадує нам про найважливішу складову нашого простору. Україна — вона якраз на межі європейського вселісу і євразійського і затим паназійського Степу. Аж до Тихого океану.

Сам режисер цього фільму — чи то волиняк, чи то поліщук. З українського лісу, отже. Лісу, який у режимі геніальної географічно-зональної ритміки переходить тут у той степ.

Відповідним чином рішуче все, що діялося у цій країні, від неоліту — і, може, ще раніше — до вже біжучого часу, цілком визначалося тією ритмікою. Зі «*степу широкого*» у той ліс. І навпаки.

Національний кінематограф, за винятком лише Олександра Довженка, на жаль, згаяв національно-художній час, залишивши поза своєю увагою той простір, на якому для нас усе починалося і, напевне, колись, у тому чи тому кінцевому вигляді, скінчиться.

Молодий український режисер, отже, відтворив те, що є нашою — першоосною. Коном тутешнього національного чи, навіть точніше, — етнічного існування. Що його все і звичайно-звичаєве, і буденне, і всі його дивацтва, і його давні, сказати б, передгеополітичні зусилля, — сам спосіб життя — склалися і склалися саме з «*серед степу широкого*».

...Або еміграція звідти на північ, у ліс. Або вже міграція звідти на південь. Фольклор, принаймні, почасти зафіксував ту просторову амплітуду національного (і не лише характеру, а й усього іншого). «*Як мандрував козак всю ніч...*». І, зрозуміло, ще довше. Втеча трьох братів з-під Озова. «*...Один только козак, Максим Голодуха, вырвался дорогою из татарских рук; заколол мурзу, отвязал у него мешок с цехинами и на татарском коне, в татарской одежде полтора дни и две ночи уходил от погоны, загнал насмерть коня, пересел дорогою на другого, загнал и того... Сильно натомился козак, распух весь, лицо пожгло и опалило ему ветром; упал он тут же и заснул крепким сном*».

Усе це можна побачити у фільмові Олесья Саніна. Але вже також і з погляду тієї другої — суто орієнтальної — тогочістости степу. Україна, загіпнотизована колись історично запізнілим козацьким літературним романтизмом з його неунікною тоді ксенофобією, якось та призабула, що те «орієнтальне» — то також її органічний складник. Від численних тюркізмів в українській лексиці і, сказати б, «орієнталізмів» у національному костюмі — аж до самої антропології.

...Колись, на початку «перебудови», на київській сцені на-решті запанували дівчата із кримсько-татарського ансамблю «Хайтарма». Кожна з них — просто тобі Наталка-Полтавка.

Трагічний, але неунікний обмін крові поміж «лісом» і «сте-пом». Крови метафоричної — і крові у власному значенні.

Цей «обмін» належно та драматично постає й у фільмові Са-ніна. А що ж ще мало діятися у тому степові? Яким ще стихіям він міг тоді співдіяти?

...Колись, за дозвучової доби, Україна кінематографічна до-помогла кримським татарам витворити два фільми про там-тешнього Робіна Гуда чи, швидше, Кармелюка — *«шляхетного кримського розбійника»* Аліма. А потім уже сама пам'ять про ті фільми зникла з більшості кінокаталогів.

У фільмові ж «Богдан Хмельницький», з дозволу передвоен-ної сталінської кон'юнктури, актор Махутдінов геніально зіграв Богданового непевного союзника, *«мурзу Туганбея, великого ли-царя перекопського»*... А вже в режимі тієї кон'юнктури повоен-ної той самий видатний кінорежисер щось недобре процідив про цілий кримськотатарський, висланий тоді, народ — у своєму фільмі «Третій удар» (першоназва — «Південний вузол»).

Фільм Олеся Саніна своїми засобами розв'язує «південний вузол» української етнічної і іншої долі.

Ні, у цьому фільмові постає не *«степова Еллада»* видатного співця її, Євгена Маланюка, а степова автентичність тієї долі. Щось тут надивовижу достеменно вгадано, вказано, а чи при-наймні — названо. І засобами, повторюємо, не літератури, а пи-томої екранної естетики. Що у ній «хор»-простір, основний ма-сив відтвореної тут «фізичної реальності», веде свою партію від першого до останнього кадру.

А тепер у режимові нинішньої войовничої журналістської діалектики: мовляв, хто ж буде дивитися такий фільм? Стільки ж авторський, скільки й національний.

Нагадаємо, в чому полягає художня драма, приміром, амери-канського кіна. Колись Андрей Тарковський, подорожуючи по США, побачив пейзаж у Скелястих Горах. Той самий, який вико-ристав Форд у своєму «Диліжансі». *«Шкода, — сказав російський режисер, — що такий добрий пейзаж використаний у поганому фільмі про гроші»*. Ну, так то ще фільм Джона Форда.

Сучасне західне кіно вочевидь переживає хронічну естетич-ну кризу: з одного боку, метафорично кажучи, ті чи ті «скелясті гори» незрідка дивовижно зняті, а з другого, у плані вже якоїсь неестетичної, художньо незграбної альтернативи, ті чи ті людські колізії, які просто ображають ті «гори». І просто людський смак.

Фільм Саніна, принаймні, добре розв'язує одне з головних художніх завдань автентичного кінозображення — суголосність у ньому того, що **показують**, з тим, що **відбувається**.

А про глядача, скандально зіпсованого нинішнім варварським «телекінорепертуаром», належить уже піклуватися не художникам, а психопатологам масових процесів...

KINO-КОЛО. — 2002. — №15



Світлина Сергія Михальчука

«Мамай», режисер Олесь Санін



Світлина Сергія Михальчука

«ТЕПЕРІШНІЙ ІСТОРИЧНИЙ»

«Молитва за гетьмана Мазепу» — історичний фільм? Зрештою, у певному значенні кожний відзнятий метр кіноплівки, чи то «художньої», чи то «неігрової», за своєю основною ознакою обов'язково «історичний». Бо фіксує минуле. Чи вже вкрай віддалене від нас у часі, чи ще тільки вчорашне-позавчорашне. Невипадково ж Гер Паоло Пазоліні говорив, що базовим часом кіна є те, що у лінгвістиці називається — «презенс гісторікум» (тобто «теперішній історичний»).

Словом, у саму основу кінофеномену покладене те чи те минуле, яке ми актуально, ось у теперішньому часі, бачимо-переживаємо.

У цьому відношенні — а не тільки за жанром — «Молитва...» аж ультраісторичний фільм. Що переживає минуле (тут — національне минуле) у неймовірній емоційній температурі. Його розпечена «естетика»... Похідне від гранично напруженої сучасної зіниці, яка вдивляється в те минуле. Просто-таки унікальне за своєю страшною фактурою. Та гранична режисерська, скажімо так, «увага». І пекло тогочасної історії, до якої вона прикута, що на ній зосереджена. Рішуча зустріч цих начал — ото і є палаючий «презенс гісторікум» цього фільму.

Ми настільки не звикли до такого інтенсивного переживання минулого — а власне, настільки звикли до ніби-то «цивілізованої», а точніше, «охололої» його рецензії, до його суто технічного зберігання у різного роду академічно-історіографічних «рефрижераторах», у спеціальних наукових жанрах (тут треба саме «холодних»), що згадана емоційна надтемпература фільму видається нам художньо чи не руйнівкою ексцентрикою, аж скандальним порушенням якоїсь «норми». Якої?



Світлина Олександра Оверченка

Пилип Ілленко у фільмі Юрія Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу»

Зигмунд Фройд, пояснюючи понуру структуру «несвідомого», де зберігається важка пам'ять тих чи тих наших «травм», додавав, що останні не повинні безпосередньо переходити у «просвітлене» поле власне свідомости, у її горішні поверхи. В інтересах і нашої особистости, й цивілізації взагалі. Інакше, продовжував Фройд, буде щось схоже на те, якби англієць, підійшовши до лондонської «колонії» адмірала Нельсона, та почав би раптом ридати над його загибеллю у битві під Трафальгаром.

Що ж, ніби опікуючись цивілізацією та її «нормою», доктор Фройд мимохіть пояснив і базову структуру та функцію самого мистецтва. Цього спасенного нашого переживання біля тієї чи тієї нашої «травми». У тіні якоїсь, спорудженої в її пам'ять, «колонії». (Пригадаємо в очевидному зв'язку з цим, глядацькі сльози і схлипування, ні, вже не біля «колонії» того адмірала, а на колись популярному фільмі про його подругу — «Леді Гамільтон» Александра Корди).

«Молитва...» з її геть зашкаленою емоційністю нагадує нам не про якісь усталені правила «правильної» художницької поведінки, а про головне правило самого мистецтва: впритул, повністю наблизитися до означуваного ним явища. Предмета. Колізії. Особи. Таке мистецтво не соромиться украй радикальних своїх реакцій — на відміну від підкреслено «цивілізованої» поведінки. Фройдівський «лондонець» залишається цілком стриманим біля «трафальгарської» чи іншої такої колонії. Стратегія ж артиста зовсім протилежна.

У розпалі романтизму (а саме тоді гетьман Мазепа став одним із центральних його героїв) «реаліст» Стендаль, полемізуючи з романтиками, водночас цілком погодився з найгучнішим їхнім гаслом: мистецтво живиться пристрастями. А й справді — чим ще воно може жити?! Приміром, для віртуозного розумування, для його кінцевого продукту — високих абстракцій — є філософія. А тим більше навіть вища математика. Тоді як сама людська реальність, рішуче у всьому її чуттєвому діапазоні, у всіх її незліченних спалахах-проявах — і становить провідну семантику мистецтва. Принаймні, має бути нею.

У цьому відношенні, схоже, «найважливішим із мистецтв» для нас має бути саме кіно. З його невичерпним естетичним ресурсом до фіксації того людського діапазону.

Але так уже якимось історично склалося, що в кіні (як, зреш-

тою, в усьому новочасному мистецтві взагалі) відбувся чудернацький і катастрофічний поділ художньої праці. Почуття (а особливо піднесені, екстатичні) чи не цілком опинилися в зоні кічу. У популярній та масовій культурі. У стихії того, що в Італії так точно назвали «напівкультурою». Тоді як те мистецтво, що має справді «серйозні» цілі й амбіції, у всіх своїх засобах дедалі частіше й очевидніше дистанціюється від почуттів у всій їхній безпосередності.

...Нещодавно на одному берлінському музичному фестивалі тамтешні рецензенти так відгукнулися на представлений там твір видатного українського композитора Валентина Сильвестрова. На диво, мовляв, майстерна композиція. Вправно організована, у кожному своєму звуковому атомі, музична матерія. Тільки одне лихо, яке, на їхню думку, дорівнює художній поразці. Наскрізна і зайва присутність у творі тих чи тих — почуттів.

Зрозуміло, що музичні рецензенти — фахове середовище, як правило, набагато культурніше, аніж кінорецензенти. Але тим характернішою постає та їхня претензія до українського композитора.

Фільм «Молитва за гетьмана Мазепу», схоже, з самого початку свого екранного існування, потрапив під «ножиці», з одного боку, ось такої новонормативної критики, яка чомусь вважає, що тільки вона і знає-відає, яким має бути мистецтво. А з другого, — під «ніж» звичайної політичної кон'юнктури. Що та тільки прикидається кінокритикою.

Маємо справу з кінотвором, що вперто йде в тому напрямі, який є цілковитою альтернативою тій новітній нормативності. Альтернативою її приписам і конвенціям. Котрі незрідка прикидаються вже ніби чинним «естетичним» законодавством. Про політичну ж кон'юнктуру, закамуфльовану під кінокритику (зрештою, напівбульварну), зайве тут і говорити, якби ж не старезні у ній передсуди, по-своєму глибоке її ідеологічно-міфологічне коріння. Котре надає тій журналістській поверховості і, скажімо обережно, наївності далеко не-наївної тональності.

Отже, «Молитва...» — фільм, створений у режимі емоцій, які здавалося б, уже зникли з великого екрана. Конфісковані-присвоєні звідти кінокічем. Так званим «жанром». Що в ньому вони вочевидь не-серйозні, ігрові чи навіть просто іграшкові.

У «Молитві...» ж вони — люто, виключно серйозні.

Фільм Юрія Ілленка доводить певні першопринципи кіна до їхнього краю. Аж ризикованого. По суті, ще небаченого в історії кіна. Московський критик Андрей Дементьев, рішуче не приймаючи фільм, водночас сказав саме так: в історії кіна нічого подібного не було.

Передовсім той незвичайний «презенс гісторікум» «Молитви...» — теперішнє, яке вдивляється в минуле. Мобілізуючи всю можливу «оптику» такого вдивляння. І спеціально операторську — якийсь химерний «сферичний» кадр, що в ньому, на відміну від ніби «розмитих» його країв, бачимо переважно тільки те, що посередині. Відповідно та середина особливо агресивно вбирає-спрямовує наш погляд. Ніби візуальний відповідник наголосу у слові, який фонетично робить те саме, що тут — кінокамера... Схоже також і на напис у досучасному зображенні (іконному, зокрема), що він у наказовий спосіб спрямовує нашу увагу на найголовніше в тому зображенні.

І вже зовсім ексцентрично постає безнастанне поєднання в тому кадрі без-умовної фізичної реальності і виключно, аж підкреслено «умовного». Наближеного до театральних декорацій зображення. Гранично ексресивного.

Ця почережність чи, швидше, поєднання, сказати б, лояльно-кінематографічного та агресивно-умовного в кадрі одразу надає йому не просто естетично-парадоксального, а гіперболічно-символічного характеру.

Пригадується спроба Ейзенштейна посилити динаміку кадру у «Жовтні» через постійне поєднання там руху зі скульптурною статикою, що з'являється в тому фільмі у вигляді незліченної кількості статуй. З цього приводу більшовичка Крупська у своєму відгуку на стрічку подала ще й таку репліку: статуї не брали такої активної участі у проведенні Великої жовтневої соціалістичної революції, як це показано у фільмі режисера Ейзенштейна. У фільмі режисера Ілленка безперестанку постає одне умовне зображення роботи художника Якутовича за іншим. У дивній естетичній спілці з без-умовною фактурою екрана. Зрозуміло, що й режисер, і слідом за ним ми — свідомі того, що ті зображення — та ще у такій модерній, «плакатній» стилістиці! — не брали активної участі в тогочасних подіях.

А проте вони беруть щонайактивнішу участь — у тому «теперішньому» спогляданні тих подій, того минулого.

Як зазвичай бачить(?) сучасний кіномейнстрим історію? Невипадково у кінематографічному побуті кінця вже минулого століття добре почувалося таке «жанрове» означення, як «костюмований фільм». Отож, або суто зовнішня, вельми поверхова драматургія історії, або ще більш зовнішнє й поверхове, вже виключно «костюмоване» її представлення. Ну, зрозуміло, ще і якийсь міфологічний хабар глядацькій залі. Та чи та данина певним її «історичним» пересудам та «історіософським» марновірствам. Тоді як «Молитва...» аж несамовито прагне зазирнути до розпеченої глибини тогочасної історичної речовини. Сам принцип кінематографа («теперішній-історичний») став остаточною поетикою фільму. Зосереджуючи всі можливі — і всі досі тільки гіпотетичні — можливості екранного видава.

Весь спектр того, що взагалі там можна побачити.

«Молитва за гетьмана Мазепу» — ніби тотальна мобілізація кіна. Всіх його засобів. А особливо раніше недозволених.

Скандалозна відмова від звичних конвенцій «історичного фільму». Що його світовий брехливий еверест руйнується нині на очах, схожий на минуле не більш, аніж, скажімо, Елізабет Тейлор «Клеопатри» на власне Клеопатру.

Історичний фільм, раніше небачений.

Звідки ж його безсумнівне, очевидне, справді несамовите аутсайдерство?

«Молитва...» — фільм-резюме всіх попередніх зусиль режисера. І суверенно художніх, і, сказати б, світоглядних.

Ну, те, що Юрій Ілленко-оператор зняв, напевне, найбільш красивий фільм в історії кіна, знають навіть кінорецензенти. Але не зайве також згадати, що ще задовго до «Тіней забутих предків» майбутній їхній оператор-постановник, усупереч усім умовам і ризикам тогочасного кінематографічного існування, аж лихоманково намагався, скажімо так, розширити смислову площу кадру. Так чи так побільшити його семантику. До символічних меж символічного Музею Людства, куди потрапляють скромні герої фільму «Прощавайте, голуби!» (1961). А наступного року з'явився фільм «Десь є син»: на його зйомках оператор, експериментуючи, підкидав кінокамеру, мов баскетбольного м'яча. І на ту ж висоту...

Отож, «Тіні...» операторськи вже ніби завершували ту свого роду академію, яку сам собі облаштував «дорежисерський» Іл-

ленко. А потому та «операторська» академія все одно продовжилась. І тоді, коли режисер уже працював з Вадимом Ілленком, Володимиром Давидовим, Віленом Калютою. Ну, й незрідка «сам з собою». Сполучаючи режисера і оператора.

«Молитва...» — то візуальне завершення того довгого операторського шляху. Що він розпочався з експерименту й так само пасіонарно-лабораторно закінчується.

Та чи закінчується?

Другий, не менш крутий маршрут художника — власне світоглядний. Від інтелігентських, симпатичних і загальноприйнятих тоді, на порозі шістдесятих, «уявлень» — і далі. Далі. Один із речників того московського середовища, критик Лев Аннінський, напрочуд точно сказав про такий світогляд: безосновна духовність.

Перебуваючи, як і вся його генерація, у зоні вимушеного відчуження від української історії та культури, художник по тому з дивовижною швидкістю, починаючи з «Тіней...» (та ще так починаючи!), входить у стихії і того, й другого.

«Молитва за гетьмана Мазепу» — завершення і цього шляху.

Йдеться тут, зрозуміло, не про «націоналізм» чи там «антимоскалізм» (це із «ображених» російських кінорецензій, а не із ілленківського фільму).

«Молитва...» — спроба виявити характер уже навіть не національної ретроспективи, а всієї національної долі. Катастрофа героя в «Тінях забутих предків», так пильно спостережена оператором-постановником. І вже катастрофа роду, — самого його простору і часу — у «Криниці для спраглих».

«Кінорецензенти» тієї пори заборонили фільм про сучасну українську катастрофу. Ну, так режисер одразу по тому переповів її уже ніби віддаленою мовою історії й супровідної їй національної міфології («Вечір на Івана Купала»). І так природно він знову повернувся до попередніх тих своїх пошуків національної самоідентичності — саме на сучасному матеріалі («Білий птах з чорною ознакою»).

«Криниця для спраглих» — катастрофа українського наддніпрянського селянства.

«Білий птах...» — катастрофічні умови історичного існування селянства західноукраїнського.

За тих умов і самі фільми неunikно повинні були зазнати катастроф. Різного характеру, але ж однаково болючих.

Отож, усього було. Не було тільки можливості остаточного художницького вислову. Що ж, один із проявів родової української недуги — неможливості тут самоздійснення всіх його антропологічних різновидів. Від загальнонаціональних до особистісних.

«Молитва за гетьмана Мазепу», отже, фільм-реванш. У всій логічній радикальності такої-от картини-резюме.

Колись автор цих рядків, скажімо так, у «розпалі» «застою», видрукував свою статтю про світове значення Тараса Шевченка. Що у ній те значення подав, як найголосніший у всьому планетарному письменстві крик болю. Особистого. Класово-станового. Національного. Тогочасні «рецензенти» одразу поставили авторові ту статтю на політично-поліційний карб: належить бо біля шевченківського пам'ятника вести себе «стриманіше». Із правил тієї поліційної цивілізації.

«Молитві...» закинули відразу те, без чого взагалі-то молитви нема. Її не-стримність. Те вдивляння-в-минуле, фантастично посилене фантазіями екрана. Де реальне доповнюється ірреальним. А ті згадані «зображення» — уже зовсім сюрреалістичними масками й іншими образами головного героя. Де історично-автентичне, суто «тогочасне», раптом агресивно вибухає скандальними анахронізмами (скажімо, там, де цареві Петру пропонують перенести столицю — із Петербурга до Сімферополя: самий цей топонім з'явиться десь майже століттям пізніше). Що ж це, таке несхоже на ту запропоновану доктором Фройдом «стриманість» поблизу лондонської Нельсонової колонії?

А давайте уявимо собі — саме під тим Трафальгаром загинув не лише англійський флотадмірал, а й увесь його флот. А французький флот-переможець увірвався у британські територіальні води, висадив на англійський берег моторну французьку піхоту. А невдовзі тамтешню суверенну ганноверську династію брутально замінили на якогось парвеню із наполеонівського свіжоімператорського дому. А відтак одразу з'явилися навіть філологи, які доводили, що ніякої англійської нема, а є лише зіпсований середньовіччям діалект французької. «*Я говорю лише — уявім це собі*» (Байрон, «Дон-Жуан»).

То як би національно свідомий лондонець акустично поведив би себе біля тієї — уявно — некрологічної колонії англійського самостійництва?!

«Молитва за гетьмана Мазепу» — моторошно автентичний крик болю. Не-стримного. В усьому «голосовому» реєстрі, приступному екранові. А виявляється, що цей реєстр, зважаючи на всі ті згадані естетичні характеристики ілленківського кадру, може бути аж загрозливо широким. Фільм-крик.

А «ми» ж чекали костюмованого кіноекзерсису... Тоді як навіть і костюм у цьому фільмі безперестанку «кричить». Безпросвітно забутою нами вітчизняною естетикою. Бароковою українською естетикою, що вона, серед іншого, навіть у самому тому костюмі обіцяла якусь потім втрачену блискучу художню можливість. Втрачену разом із тією естетикою, разом із самим українським бароко. Що за одну, суто академічну згадку про нього тут ще зовсім недавно, за часів новоскоропадських-щербицьких, розсипали підготовлені до друку наукові трактати.

Та що вже там «костюм». Головний герой фільму входить в історію, коли вона Правобережну Україну цілком перетворила на руїну. Південну — на здичавіле поле. А Лівобережжя — на дике поле зайшлих тетрархів-адміністраторів, що їхній, з дозволу сказати, етос пізніше так точно підсумував князь Меньшиков: *«Чем более владею, тем более рука горит»*.

Головний герой фільму, у стані того відчуження, тієї розірваності й спотвореності, намагається, у безлічі своїх жестів, вийти із того стану. Відповідна тій моторошній колізії його «поведінкова» амплітуда. Від сервільності в дивовижному епізоді з «подарунком» молодому Петру до умовного «застільного» словесного герцю з ним в епізоді «полтавської битви».

Пекло — пекло знавіснілої української історії — нарешті знаходить у фільмові свою адекватну поетику. Мука людського не-здійснення у кожному його кадрі. Як також — не-здійснення еротичного. Фільм тоді стає вже гранично одвертим. Ніби повертаючись — тільки у зовсім іншій естетиці — до тієї трагічної «ню» із «Землі».

«Молитва...» водночас поєднує весь пейзаж того не-здійснення з несамовитою енергією і героїв, і відповідно поетики самого пориву до здійснення. Саме еротична напруга і стає тут одним із головних енергетичних джерел кадру. Гейзери пристрасти — передовсім невгамовані — супроводжують кінематографічний трагічний парад такого давнього тут, у цій країні — не-здійснення.

А як іще можна подивитися на тутешню історію? Колись гар-

ний режисер Владімір Петров, учень Гордона Креґа, поставив за сталінським держзамовленням кінодилогію про Петра І. Де людина є такою лише в тому ступені, що в ньому вона є слухняною маріонеткою могутньої автократичної волі. Мазепу тут зіграв гарний український актор Олексій Ватуля. Один із героїчних засновників Молодого театру. А тут — підступний свідомий ренегат. Що він уже навіть після Полтави все ще готує у Москві замах на цареве життя.

Словом, режисер Петров українську тему закрити фільмом «300 літ тому...» По-своєму монументальною фальсифікацією. Що в ній особливо запам'ятовується московський боярин, який у Кремлі аж плаче, дізнавшись про лясське уярмлення малоруського народу. Майже водночас на екран тоді вийшов і фільм «Полум'я гніву» (тандем Тимофія Левчука з Любомиром Дмитерком). Там уже інший московський боярин страждає за український народ. Проте він уже не плаче, а хоче власноруч побити гетьмана-зрадника Виговського.

Ось таке було історичне кіно. Значною мірою надхненне загальносоюзно-українським урядовим бестселером «Переяславська рада» Натана Рибака. Напевне, найрозлогіший фальсифікат у світовому історичному письменстві. Лише один тогочасний рецензент, блискучий російський історик літератури й водночас дисидент-відчайох Аркадій Белінков, ризикнув надрукувати таке про той роман: *«в нём, местами пародийно, рассказано о предательстве целого народа»* (1965).

Таке було кіно й таке письменство. Відповідно вододіл поміж тим пасмом сервілізму і всією різкістю «Молитви...» має бути не просто болючим, а наблизеним до шоку. Що й має місце. І має право.

За відомим висловом (Маркса, до речі), людство прощається з минулим — «сміючись». Та, на жаль, у певних мізансценах трагедії, що зветься історією — не до сміху.

У «Молитві...», у непримиренному конфлікті з Мазепою (власне, вже його похованням), постає, вслід за царем Петром і супермаршал Жуков. У напівпародійному виконанні самого режисера. Ексцентрика цієї появи (маю на увазі передовсім Жукова) спочатку видається ніби продовженням своєрідної драматургійної «анархії» фільму. Але тільки спочатку. Адже саме той камінний маршал і підписав славнозвісний (тепер) *«наказ*

№0078/42 від 22 червня 1944 року по НКВС і НКО» про виселення геть усіх «підкупаційних» українців за межі України. Отже, наказ про ліквідацію власне України. А рецензенти фільму хочуть при цьому іншої його поетики.

Серед іншого, лояльної до царя Петра.

Нагадаємо, що з початком так званих Великих Реформ у Росії Фьодор Достоевський з великою надією і певністю оголосив, що, мовляв, *«петровський період напевно скінчився»*. А Лев Толстой тоді ж засів за роман про духовну кризу петровського часу. І самого Петра.

А ось ще раніше.

«Царевич умер отравленный. Есть предание: в день смерти царевича торжествующий Меншиков увез царя в Оранниенбаум и там возобновил оргии страшного 1688 года...»

«Указ — запрещается бедным просить милостыню — жестокий, тиранский, как обыкновенно...»

«Царица высечена и отвезена в Новую Ладогу. Пётр хвастался своею жестокостью».

І тому подібне.

Це не зі сценарію «Молитва за гетьмана Мазепу». Це із чернеток Александра Пушкіна до його історії Петра Великого. Ставлення поета-історика до нього — після апологетики у «Полтаві» — з кожним роком ставало все більш і більш «амбівалентним». Двозначним, отже. І український режисер мав цілковите право спертися, серед іншого на ту понуру пушкінську візію Петра (див. символічну сільветку самого поета у фільмі).

Тепер уже покійний великий російський історик Міхаїл Гіфтер якимось так висловився про колосальну, але суто бюрократичну Петрову революцію: *«рабство розвитку»*.

Це варто цілої бібліотеки історичних досліджень про Петра і взагалі «петрінізм».

Фільм Юрія Іллєнка, зрештою, не цехове дослідження історії. А її підкреслено «авторське», глибоко ліричне переживання. Художник-наодинці-з-історією. Невипадково «Молитва...», при всій своїй зображальній енергії, тримається, як і її герой-індивідуаліст, подалі, скажімо так, від «народних» сцен. Що їх так полюбляло радянське кіно. Кіно тієї держави, що безліч народів світу поставила на межу фізичної загибелі. Але от «народне», а особливу у його фільмовому виконанні, та держава страх як любила.

«Молитва за гетьмана Мазепу» — розповідь не про «народ», а про людську душу. Розіп'яту на перехрестях історії, загублену у її несходимих нетрях.

Епос, розшитий лірикою, про особистісне та інше не-здійснення. Що ж, це можна вслід за тим екстраполювати і на народну долю. Можна, зрештою, навіть і не дивитися при цьому фільму Ілленка. Досить подивитися у своє вікно на вулицю.

І все ж таки сам фільм — здійснився. Ще у такій могутній тональності. Кажуть, що це, мовляв, декаданс українського поетичного кіна. Але ж, на різку відміну від «ждановського» розуміння лайливого слова «декаданс», належить пригадати, що явище, тим терміном означене, обов'язково має хоча б понуру, але велику свою стилістику. А цього ілленківському фільму — не позичати.

Швидше — навпаки. Мине, вшухне той «рецензентський» клопіт і шквал — і кіно буде щедро позичати у того фільму.

Єдине авторське кіно у світі на порозі біжучого століття.

І остання, суто соціологічна «заввага» чи швидше подивування. «Молитва за гетьмана Мазепу» фінансово-матеріально поставала — молитвами Міністерства культури і мистецтв України. Чи ви чули колись, щоб таке Міністерство та патрунувало такому авторському кіну?! Та ще й саме такому...

Щоправда, розпочинаються, «у зв'язку з цим», відповідні сикофантські (донощицькі, отже) претензії до цього Міністерства. Але це вже давня українська обрядовість. Цікава тільки в етнопсихологічному відношенні. Набагато важливіше те, що в цьому випадку ота державна інституція із колишнього Міністерства страху перетворюється на Міністерство власне культури.

Отже, Ваше ясновельможносте, Іване Степановичу, у світі якийсь поступ — таки є?

НЕ ПОСПІШАЙМО...

Не поспішаймо з розлогими рецензіями — позитивними чи негативними — на першу частину багаточастинної — у проекті — кіноепопеї Миколи Мащенка. Ось коли та екранна епопея буде завершена, тоді і звольте зі своїми остаточними оцінками. Некоректно адже з такими оцінками підходити, приміром, до першого розділу ще ненаписаного роману. Цього молодшого жанрового брата епопеї. Отож, саме попередні нотатки.

Але, чи починаючи «критичну» розмову про ту «першу частину», чи, в гіпотетичній прийдешності, облаштовуючи такий розгляд уже всієї кіноепопеї, належить — розпочинати передовсім із колосальних труднощів, що стоять перед режисером. І йдеться, зрозуміло, не лише про труднощі сучасного українського кіновиробництва. «Кіно — то, серед іншого, ще й виробництво» (Андре Мальро). «Серед іншого», фільм — «велет» Миколи Мащенка поставав в «інферні» безперечної кризи того виробництва. І кінематографічного, і всього іншого... Про ті, умовно кажучи, «труднощі» можна було б написати грубезну монографію. Напевне, вона колись і буде написана: криза українського кіновиробництва як «метонімія» чи «синеكدоха» тутешнього виробництва взагалі.

А проте йдеться про зовсім інші труднощі. Пов'язані, якщо пригадати призабутий марксистський жаргон, з виробництвом «ідеологічним». З неозорим його громадям довкола постаті Богдана Хмельницького. І його доби.

Попри те громаддя та постать і та доба й досі залишаються — загадковими. Проте різного роду кон'юнктура останніх двох століть національної — і не тільки — історії витворила такий мітологічний Монблан, котрий нібито мав означати «Хмель-

ницького» і «Хмельниччину», що його, той Монблан, здавалося б, нашому сучасникові вже не обійти — у будь-якій спробі до ретроспективи тих часів. А тим більше — до ретроспективи художньої. Яка родовим-спадковим чином неодмінно залежна від того чи того міту.

Отож, чи не найголовніше у рецензованому фрагментові здійснюваної кіноепопеї те, що тут вочевидь відчутна та чи та обрядова мітологія, що нею історія так щедро нагородила Хмельницького. У всіх кольорах. У всьому оцінювальному спектрові можливого побільшення чи поменшення тієї постаті.

Режисер усю ту, скажімо так, мітологічну речовину, обійшов... Обминув той Монблан. Мов би його і не було. Браво.

Але ж він — був. І у вигляді національно-літературного «козакофільства», що від нього навіть Шевченко та Куліш відходили не без певних зусиль. І у вигляді — симетрично-протилежному — «історіографійних» і просто масових легенд про Хмельницького, витворених у сусідніх братерських слов'янських країнах. Демонічна польська легенда. Солодкаво-офіційна російська (до того ж нещодавно гальванізована суто політичною кон'юктурою).

Те, що сучасний український режисер ніби відмахнувся від тих казок, робить йому честь. Подієво-сюжетна система і послідовність фільму розгортаються в напрямі тверезого політичного інстинкту головного героя, який **не хоче** руйнувати Річ Посполиту. Хоча його військо тієї історичної хвилини могло це зробити — до останньої варшавської чи краківської цеглини.

...Відповідно змістовим центром фільмової розповіді стає епізод, коли королівську карету Яна Казимира Вази оточують переможні козаки Богдана Хмельницького. І затим їхній гетьман підходить до короля, який, власне, вже не є ним, покірно стає навколішки і з учтою цілує його руку. Засвідчуючи, отже, свою цілковиту лояльність...

Оце і є свідченням того, що «ми» нарешті пробиваємося до «нормального» національно-історичного кіна. Без попередніх патріотичних чи інших гіпербол. «Як воно було насправді», — так дефінував великий німецький історик свій предмет. Нині український режисер намагається відобразити схожим чином національне минуле. Безконечно обтяжене безприкладним в історії насильством. І власне насильством. І насильством — мі-

тології. Вимушеної-вмученої у спазмах національної самоідентифікації. Чи нав'язаної збоку. Силоміць.

...І національному кінематографові, і взагалі, патетично кажучи, національній свідомості треба було довго — дуже довго — йти до того ніби «епізоду» у фільмові Миколи Мащенка. Як, зрештою, і самому режисерові.

Дивним чином ми забуваємо про стільки ж парадоксальний, скільки і логічний його шлях до фільму, над яким він нині працює. Від болгарофільського «Шляху до Софії» (1977) до «нинішнього» шляху Богдана Хмельницького — на Київ... Режисер розпочав колись з автентичного відтворення лютої енергетики соціальної революції («Комісари», «Як гартувалася сталь»). Затим сильний художницький інстинкт підказав йому, що негарзд забувати — і «національне визволення». Чи то італійське в «Гедзі», чи якесь інше. Інтерес до «турґенєвського» Інсарова, як і сама екранізація того російського роману, теж постають на режисерському шляхові — зовсім не епізодом. Постають на шляху до нинішньої епопеї. Першої ось її частини.

Але тепер художник уже обходить будь-яку мітологію — п'ятою дорогою. Художня реконструкція минулого, «як воно було насправді».

...Століттями на пограниччі польсько-литовської держави громадилася загалом лояльна їй воєнно-українська, козацька енергетика. І зрештою, не витримала необачного, нерозумного, а то й просто дужого того патронату. Не так державного, скільки, як засвідчує сама біографія Хмельницького, колись безневинної його «юридичної» жертви, анархічно-антидержавного. І відповідно, та енергетика і та сила і посунули — на польські столиці. Які ніяк не могли впоратися з тією власною анархією.

Словом, «конфедеративний» референдум козацькими списами і гаківницями! Фільм відстежує-спостерігає ту стратегію Богдана Хмельницького. У політичній основі своїй справді інстинктивно-геніальну. Головний герой Мащенко, на різку відміну від численних попередніх своїх кінематографічних двійників, стримує безперечний воєнний азарт своїх лицарів, годних обернути нелюбу державу і взагалі державність на порох. А далі?

Рецензований фільм, здавалося б, надміру говірний. Але в діях Хмельницького «від Збаража до Берестечка» справді так багато — тільки тепер, з вершин 2000-го, баченого — політич-

ного змісту, і ось фільм прагне, бодай у мовних партіях героя і його героїв, відтворити той зміст.

Богдан, котрий цілує руку Яну Казимирові, намагається зберегти наявний державний простір. Трагічно запечатаний у фатальний трикутник. Варшава — Царгород — Москва. З-поміж трьох них обрати, замість оттоманського та іншого деспотизмів, бодай анархічну-олігархічну тиранію. В надії на її подальшу якусь розумну еволюцію. Не вийшло...

Час і наступні частини «Богдана Хмельницького», напевне, покажуть нам усю драму тих надій українського «вожата». Але наведений фрагмент добре-таки відбиває тогочасну Богданову «політику».

І її масово-військову основу. Той козацький батальний «шантаж» здитинілої слов'яно-литовської імперії. Вона у фільмові — естетично-принципово симпатична. Навіть красива. Навіть дуже красива. Але від кадру до кадру слабшає її воля до життя. Сам інстинкт самозбереження. У династії Вазів. У Вишневецьких. Що обернулося найстрашнішими — навіть у тому часі, який взагалі-то безперестанку бачив розмаїті-розлогі страховиська, — справді статистично колосальними репресіями проти цілого етносу. Один з найвиразніших епізодів фільму — козацькі шибениці на мосту. Зовсім не калиновому, зрозуміло, а реально-історичному. «Проклятого Яреми слід» (Микола Бажан). Але фільм не так демонізує, як відстежує той самогубний шлях польського достойника українського-таки походження до тих шибениць, що, по суті, стали ешафотом самої польської державности...

...Так звана барокова — тогочасна — політика нібито вкрай хитра-хитромудра. Фільм же різко відтворює її реальність. Тобто ту національно-історичну дійсність, яка і по сьогодні визначає біжучу нашу історичну долю. На жаль.

У фільмові Богдан Хмельницький з усіх сил стримує своїх орлів-полковників, котрі аж клеочуть у передчутті того, як заклюють орла польського. Це, напевне, цілком відповідає тогочасній ситуації. Як і те, що той орел з тієї апеляції до нього вже не паперами (один польський достойник тих часів сколекціонував — близько двохсот різних судових вироків щодо нього!), а от українськими списками — не зробив відповідного висновку. Окрім, зрозуміло, тієї лютої різанини. На яку українська «інсурекція» відповіла ще лютішою...

...Переповідають, що на вимогу короля Яна Казимира видати йому полковника Максима Кривоноса (антропонімічний і інший двійник чи, принаймні, прототип гоголівського Тараса Бульби: «кривий ніс» — «ніс бульбою»), котрий особливо жахав католиків і юдеїв, Богдан Хмельницький, за словами нашого видатного історика Наталі Яковенко, «відповів лаконічно»: *«На Вишневецького»*. Ось так.

Отож фільм, у відповідності з історичною правдою, показує спочатку «домову війну» (тобто громадянську), яка потому стає саме національно-визвольною. Художньо-фільмове відтворення логіки такого перетворення.

А логіка належним чином дистанціюється од мітів.

Як не схожий «Богдан Хмельницький» (ч. 1) Миколи Мащенко на майстерні кунштютюки «Богдан Хмельницький» Ігоря Савченка та «Вогнем і мечем» Єжи Гофмана. Двох гросмайстрів, що з ними не полемізує — ні — новий український фільм на ту ж тему. Він просто відходить від них у бік. У бік історичної правди.

Фільм Ігоря Савченка — то саме втілення формальної режисерської майстерности. І неформальної, зрештою, теж. І водночас — то конечний продукт довоєнної і особливо передвоєнної (отож, особливо лютої офіційної радянської полонофобії. *«Кари ляхам! Кари!!!»*) — закликає на весь можливий діапазон тогочасної фонограми великий російський актор Мордвінов (Хмельницький). Кінематографічно-операторськи геніальний епізод безперестанного подвоєння юрби «сивих лицарів»-кобзарів — на дуже далекому, а тому особливо вдалому плані. Все так. Тільки крик той «мордвіновський» — «реверберує» новим (і найбільш бруталним) поділом Польщі. Поміж російським диктатором грузинського походження і німецьким — походження австрійського.

А останніх «сивих лицарів», після фатального їхнього «кобзарського з'їзду», у тому році — просто розстріляли.

Одне слово, поєднання кінематографічної надмайстерности з грубою кон'юктурою.

Фільм Миколи Мащенко не має спеціальних савченківських кінематографічних амбіцій. Але він і космічно далекий і від савченківської, зрозуміло, вимушеної, але тепер уже просто-таки нестерпної кон'юктури.

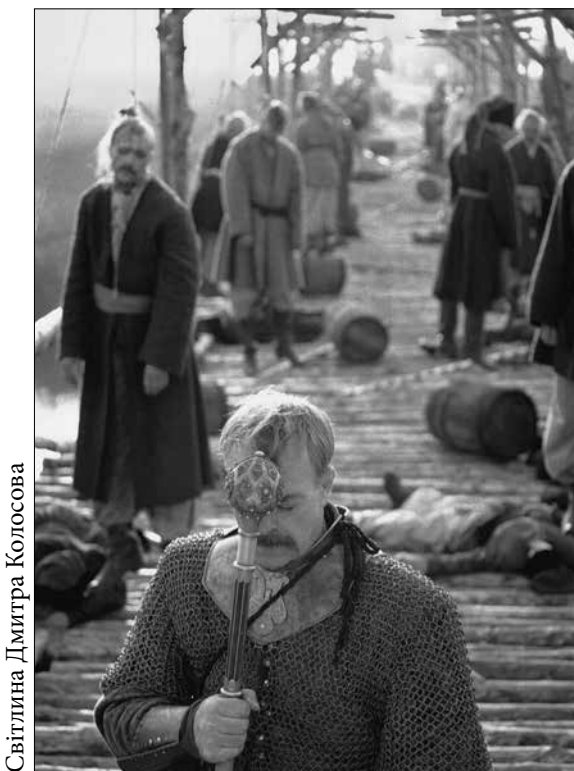
Фільм Єжи Гофмана, по суті, так само поєднує режисерську

віртуозність — уже з іншою кон'юнктурою. З мітологією, яка невідпорно пульсує у Сенкевичевому романі. Колись великий польський парадоксалист Вітольд Гомбрович жорстко і просто жорстко сказав про роман «Вогнем і мечем» і його читачів: *«Сиділи по своїх шляхетських закутках і читали ту дурню»*.

Може, навіть надміру різко. Але пригадаємо, яку відповідь отримав головний отаман Петлюра від свого союзника Пілсудського на свою скаргу: *«Пане начальнику, ваші офіцери безперестанку ображають моїх»* — *«Пане головний отамане, що ж ви хочете? Це ж не я їх виховував, а Сенкевич...»*

Офіцери Пілсудського, між іншим, у своєму поході на Київ співали «похідну пісеньку» аж із XVII-го століття: ідемо — *«по майонтки на Волине»*. Ну, так і мали вони тоді ті «майонтки» і ту Волинь... Аж до самої Вісли...

Словом, фільм «Вогнем і мечем», який уже вперто починають протиставляти українському фільмові, то сюжетно — і далі —



Світлина Дмитра Колосова

Володимир Абазопуло у фільмі «Богдан Зиновій Хмельницький», режисер Микола Мащенко

віртуозна побрехенька. Про шляхетські й шляхетні чуття на Україні, тоді як у страшній реальності-XVII реальні ж герої того століття їхали — виключно «по майонтки на Волине»...

Про фільм же російського режисера-гастролера Владіміра Петрова «300 літ тому» (1956) вже навіть і казати не будемо: внаслідок його вже зовсім пародійної мітології, що її не перевершила навіть пародійна ж «Переяславська Рада» Натана Рибака.

Фільм же Миколи Мащенко зроблений саме у реальному художньому режимі, котрий і дозволяє без будь-яких глядацьких ексцесів демонструвати його, приміром, у тій же Варшаві. От уже насправді — кінець «домової» (тобто громадянської) і всякої іншої війни. Фільм, який прагне правди про історію, а не міту про неї. Що відразу діалектично його виносить за всі мітологічні дужки.

Нормальне національно історичне кіно. Нарешті.

Але лише попервах.

Поки що героєм «Богдана Хмельницького» є чи не виключно сам Богдан Хмельницький. Тобто дрібний чигиринсько-український джентрі, що він у режимі неймовірного індивідуального людського вибуху піднявся — до висот світової історії.

Ми, по суті, нічогосінько не знаємо про біографічний дебют Богдана. Або знаємо напрочуд мало. «Біографією» ж Богдана Хмельницького стала саме політична біографія українського етносу, його грандіозний історичний дебют-1649.

Фільм дуже обережно, стримано-сюжетно вводить нас у якийсь загадковий конфлікт провінційного шляхтича Хмельницького з загальним польсько-литовським устроєм. Далі «індивідуальне» у фільмові цілком уже дорівнює колективному. Хмельницький — і його озброєний нарід.

Усе так. Але народ тут постає переважно в батальному вимірі. У військових обладунках. У воєнних мізансценах. Зроблених загалом точно і переконливо. А особливо — згаданий епізод з сотнями шибениць на мосту, що на них гойдаються козацькі тіла.

А проте, якщо фільм хоче — подалі у своєму становленні — стати справді епопеєю, а не лише екранізованою індивідуальною біографією, що їх так безнадійно багато в сучасних світових фільмотеках, то далі народ тут має з'явитися — не лише у батальних сценах. Воєнні дії — то, серед іншого, евристичне вико-

ристання масово-народних сил — їхнім вищим командуванням. Сама ж війна — то не тільки продукт вищого політичного про-воду, а й рішення — самого народу. Процес, що його він, народ, по суті, є повним суб'єктом-господарем.

Мало — дуже мало — ми знаємо про Богдана Хмельницького часів його конфлікту з якимось Чаплинським (що облаштував «наязд» на хутір сотника Хмельницького). Але, з усією історіографійною та іншою певністю, можемо твердити, що сама поява Хмельницького на загальнонародному обрії — то **рішення са-мого народу**.

Інакше в історії — а особливо в історії Нового часу — і не буває.

Отож, маємо надію на появу, *«патетично кажучи, Народу»* (Томас Манн) у подальших частинах епопеї. І не лише на батальних її ролях.

Адже єдиний український діяч Нового часу — за винятком українських же великих поетів, — котрий могутньо ввійшов у рівновагу з народною масою, яка його спородила, — це Богдан Хмельницький.

Фільм Миколи Мащенко — то початок об'єктивного, не-сфальсифікованого мітом споглядання того, з чого розпочинається — наш Новий час.

«Об'єктивність» — чи то від технічних термінів, пов'язаних з «об'єктивом» кінокамери. Зусилля оператора-постановника фільму. Майстра його барокових інтер'єрів і «об'єктивних» ландшафтів.

Сценаристи Микола Мащенко і Андрій Яремчук. Знаючи культурологію та іншу творчість останнього, відразу належить зазначити: Андрій Яремчук — не Олександр Корнійчук (співсценарист савченківського фільму, якому, власне, і належить уся його безупинна політична та інша мітологія).

...Взагалі всі ті, хто робив цей фільм. До того безіменного солдатика-статиста, який аж задихався у реkvізитній, але все ж таки небезпечній петлі (в епізоді козацьких шибениць). Коли сердегу своєчасно витягли із тієї петлі, то на відчайдушне генералове *«Володую?! Та що ж ти мовчав?»* він, зовсім по-спартанському, відповів: *«Я думав, що так і треба»*.

Саме так — і треба. Нормальне національне історичне кіно.

Р. С. Щодо вже зовсім брутальних рецензій на цей фільм. У вигляді кинуті якимось добродієм репліки режисерів: «Вітаю Вас з українським салом».

Щодо цього «сала». Режисер колись на якомусь ще «перебудовчому» мітингу з гумором і обуренням розповідав про те, як його мамі («Мама рідна, любима», фільм 1986-го, сценарій фільму «Осіньна дорога до мамі», 1981), спадковій селянці-тваринниці, вручили — з адміністративних міркувань — брошуру-інструкцію «О свинье». Яка починалася зі слів: «Свинья — это животное».

Ну, що ще тут можна сказати?

БОГДАН-ЗИНОВІЙ ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ. 1 СЕРІЯ. ЗБАРАЖ (95', 35 мм, кольоровий). Сценаристи: Микола Мащенко, Андрій Яремчук. Режисер: Микола Мащенко. Оператор: Сергій Борденюк. Художник: Віталій Ясько. Музика: Михайло Чембержі. Актори: Володимир Абазопуло, Віктор Кручина, Сергій Джигурда, Олександр Безсмертний, Володимир Пшеничний, Микола Боклан, Віталій Розстальний, Лілія Кузнецова, Олена Стогній, Михайло Конечний, Білял Білялов, Марина Ягодкіна, Сергій Романюк, Олексій Колесник, Олег Савкін. Виробництво: Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, на замовлення Міністерства культури і мистецтв України. Україна. 2002.

«ТАРАС ШЕВЧЕНКО»

За переказом, Перший Кіноглядач і Перший Кінокритик — після кремлівської прем'єри фільму «Тарас Шевченко» — звелів депортувати звідти всього один-єдиний епізод.

...Учень петербурзької Академії мистецтв і поет, Тарас Шевченко, десь біля Зимового палацу, спостерігає, як звідти виїжджає імператорський «поїзд». У всій своїй аж галюцинаторній величі і багатстві. Шевченко уважно і понуро дивиться на ту імперську естетику...

Сталін, після перегляду: «советскому человеку рано еще смотреть на такое». Миттю клацнули, сказати б, монтажні ножиці!

Отож, новоімператор-кіноглядач справді вгадав у фільмові Савченка щось «таке», що вже не вміщувалося в новоімперську естетику.

Той фільм за своєю ідеологією та жанровою генезою, — за обставинами, що їх стримано можна назвати «соціальним замовленням», — ніби цілком належить до доволі численного явища екранних псевдобіографій і суміжного з ним жанру квазіісторичного фільму сталінської доби. Жанр, який тоді фактично став домінуючим у радянському кінематографі. Десь починаючи з «Чапаєва» і закінчуючи Сталінською премією першого ступеня 1952 року — за того ж «Тараса Шевченка».

Останньою «авторизованою» сталінською кінопремією.

Отож, ніби екранний еталон того жанру — та ще й насамкінець його?

А проте і нині — «а щось такеє бачить око» в тому фільмі. І те всевидячеє сталінське око там побачило. Щось «такеє». Що?

Фактично кінобіографія самого Савченка почалася зі стріч-

ки Ніколая Шенгелаї «Двадцять шість комісарів» (Азеркіно, 1932), де він зіграв роль есера-угодовця. То — геніальне кіно, яке свого часу так вразило Куросаву й Антоніоні... І роль свою там Савченко зіграв блискуче.

По суті, то був перший і останній справді правдивий радянський історичний фільм. Про абсолютно унікальний і в «короткій», і в «довгій» історії ВКП(б) випадок: комуністичний кабінет міністрів у Баку-1918 на парламентсько-легітимній основі прийшов до влади — і невдовзі так само коректно-легітимно пішов у відставку... Історичне диво.

Що сталося потому — надто добре відомо.

Йдеться, зрозуміло, про інше. Напевне, перебування у полі того великого фільму назавжди залишилося в пам'яті художника — у вигляді його схильності до історичної та акторської автентичності. Хай і «законспірованої».

Бо ж потому та автентичність — якщо не акторська, то історична — з катастрофічною швидкістю полишала радянський екран. Невдовзі після «Двадцяти шести комісарів» з'являється фільм про, серед іншого, взаємини комдива-партизана та його залізного комісара. Але ж узагалі-то у цьому відношенні (у тих відношеннях) «Чапаєв» — то повна фальсифікація!

...Реальний Чапаєв уже з літа 1917-го більшовик, тоді як його комісар, Дмитрій Фурманов, лише у вересні 1918-го вийшов із партії анархістів. Ось так.

Отож, ту автентичність годі шукати в нібито «українській» «Думі про козака Голоту» (Союздетфільм, 1937) і у «Вершниках», які справді вже знімалися в Україні (перший «київський» фільм Савченка, 1939).

І лише з «Богдана Хмельницького» (1941), який узагалі-то за своєю появою є вже цілковитим похідним од тогочасної політичної кон'юнктури (кінорефлекс на четвертий, сталінсько-гітлерівський поділ Польщі), у кінематографі Ігора Савченка розпочинається особлива — трагічна — діалектика «соціально-замовного» і згаданої автентичності. Історичної та акторської.

«Тарас Шевченко»-1951 знімався, зрозуміло, назустріч черговому ювілею поета — до дев'яносторіччя його ввійстя. Серед іншого, фільм мав засвідчити сталінське, скажімо так, «українофільство» перед усеньким «вільним світом» із його тоді ще такою гомінкою українською еміграцією. І нагадати про те «укра-

інофільство» підрадянським українцем. Які ще зовсім недавно стали свідками-жертвами чергового, аж лютого, сеансу сталінського україножерства.

Одне слово, в картини «Тарас Шевченко» було тоді багацько нагальної ідеологічної роботи.

Наш землячок, віртуоз-супердиверсант генерал Павло Судоплатов, розповідає у своїх мемуарах про те, як він (у ролі перекладача) асистує міністру державної безпеки Абакумову в його кабінеті — під час допиту якогось заарештованого оунівського партизана. А цього часу, на цілковите подивування того українського партизана, на екрані телевізора, що стоїть у тому страшному кабінеті, демонструється фільм «Тарас Шевченко» (у зв'язку з «декадою української літератури та мистецтва» в Москві)!

З метою викликати той подив напевне був і замовлений той фільм?!

Але ж виконував те замовлення — мистець. І — про мистця. Який став вособленням історичного буття цілого народу. І цей факт тоді вже був такою ж мірою незаперечним, як, зрештою, незаперечною була і сама диктатура, що той народ упокорила аж до загрозливого геноцидального краю.

...Ось так і ходить безнастанно сюжетний та інший маятник того фільму. Поміж одвертою кон'юктурою і невідпорною художньою реальністю. Поміж радянською пропагандистською легендою про вповні свідомого поета-революціонера, який свідомо ж торує шлях до нашого щасливого майбутнього, нині актуального (і воно таки з'являється насамкінець фільму, у парадно-документальних кадрах урочистостей на Чернечій горі), і — поміж дивовижної художньої сили автентичним екранним портретом поета. Накиданим тут нехай пунктиром, але чи не геніальним.

Савченко, зрозуміло, фаховим шевченкознавцем не був. Фільм уже закінчували знімати, як спохопилися: актора, який грав кирилометодіївця Миколу Гулака, «добре» загримували під співака і композитора Семена Гулака-Артемовського.

Довелося перезнімати...

Але тут ідеться не про Савченка-знавця Шевченка, а про Савченка, його шанувальника. Геніальний режисерський інстинкт — а потім уже і супровідна йому дивовижна режисерська



*«Тарас Шевченко», режисери Ігор Савченко, Олександр Алов,
Владімір Наумов*

культура (як кінематографічна, так і театральна) ведуть мистця у бік того, що від нього давно вже відняли.

У бік людської гідності мистця. Шевченком, на відміну від нас усіх, збереженої.

Бездоганні, позбавлені бодай натяку на кон'юнктуру епізоди Шевченкової солдатчини. Той біографічний азійський «зіндан», куди закинула поета його доля. І чи не відразу фільм на тій його сюжетній ланці стає геніальним. Шевченко, раніше резонер-ідеолог, читець-декламатор, як тільки перетворився тут на жертву, вмить перетворюється сам. З «революціонера-демократа» совіцької хрестоматії — на носія власної, всупереч усьому, незнищеної гідності. На її незламного захисника.

Режисер Ігор Савченко й артист Сергій Бондарчук тут перевершують свої найбільші художні рекорди. І на додачу — аж дивовижна камера Данила Демуцького, яка з неймовірною енергією тут передає — степ, пустелю, море. Саме азійське повітря,

постійну вібрацію у ньому якоїсь небезпеки. Може, тому, що Данило Порфирович перед війною сам звів той уже гулагівський «зіндан» (підташкентську в'язницю НКВС)?

Автентично хрестоматійна сцена. Офіцери, що скніють-звіряють од неробства, від вина, співають дивовижну (хоча взагалі-то пізнішого походження) тюремно-розбійницьку пісню. Кличуть — задля розваги — того до них прибульця, солдата-академіка. І замість «розваги» — дивовижний сеанс призабутої тут людської гідності.

Найкращі кілька хвилин актора Бондарчука в усій його кінобіографії.

І — страшний «плерер» тамтешнього плацу. Ранок солдатської страти. Видиво до останнього знелюдненого гвинтика автоматизованої солдатської шереди.

І «замовне» кіно могутньо перетворюється на простір трагедії — без найменшої до нього домішки.

Нинішня генеральна ревізія Шевченка. У вигляді чи то вишуканих постструктуралістських трактатів про нього, чи то дурнуваних памфлетів проти нього. Усе це вельми «сигнально» стосовно самих тих авторів. А де ж сам Шевченко?

Безперечно, побожний національний міт про нього справді відходить у минуле. Селянська хата з обов'язковим там портретом, у рушниках, завітчанім. Де ж тепер сама та хата після всіх її катастроф-ХХ? І її господар, за яким тоді вже «прийшли», і він кидає у тюремну торбину — кусень хліба і «Кобзаря»?

Той епос нечувано в історії слави і пошани закономірно відходить у ту історію.

Але ж залишається сам «Кобзар», ця еолова арфа усіх вітрів тієї історії.

І назавжди залишаться ті «невільницькі» кадри, зняті тим режисером-невільником...

ТАРАС ШЕВЧЕНКО (115', Україна, 1951), сценарист і режисер: Ігор Савченко, режисери, Олександр Алов, Владімір Наумов, оператори: Данило Демуцький, Аркадій Кольцатий, Іван Шеккер, художники: Леван Шенгелія, Борис Немечек, композитор: Борис Лятошинський, звукооператор: Олександр Бабій, актори: Сергій Бондарчук, Владімір Честноков, Ніколай Тімофеев, Гнат Юра, Іван Переверзев, Наталія Ужвій, Євгеній

Самойлов, Міхаїл Кузнецов, Марк Бернес. *Виробництво*: Київська кіностудія. *Нагороди*: Державна премія 1 ст. (1952); МКФ у Карлових Варах (1952) — Особливий Почесний диплом за режисуру Ігореві Савченку та премія за виконання ролі Тараса Шевченка Сергієві Бондарчуку.

KINO-KOLO. — 2004. — №23

«ПОДВИГ РОЗВІДНИКА». НОТАТКИ ДОВКОЛА ДОЛІ ОДНОГО ФІЛЬМУ

...Коли на Київській студії-1946 знімався фільм «Подвиг розвідника», то, за легендою чи там переказом, потім поширеним серед працівників студії, на знімальному майданчику, у перерві поміж зйомками, раптом спалахнула пожежа. Що, в дусі часу, було негайно витлумачено як диверсія проти фільму. Та ще й такого... Почалося слідство, що його напевне вели працівники НКВС (НКВД), свіжо-щойно перетвореного вже на МДБ (МГБ).

Інтрига проти цього фільму справді була. Тільки, схоже, що її облаштували саме у Міністерстві державної безпеки. І не в українсько-київському його відділку, а на самій Луб'янці. І не у вигляді пожежі, а у зовсім іншому «жанрі».

І сама поява «Подвигу розвідника», і подальша його доля — у контексті цієї інтриги...

...Радянська система, літерально з перших своїх «адміністративних» кроків, взялася до просто-таки грандіозного будівництва служб, що їх зазвичай тепер називають «спеціальними» (термін, що його етимологія має характерно — радянське походження!). «Інституціонально» спрощуючи, але, залишаючись у межах відповідної реальності, назвемо два провідні підрозділи того спецмонстра.

Охранку-контррозвідку і власне розвідку.

І те, й те у радянській структурі здобуває параметри просто-таки нечувані й небачені в усій світовій історії.

І разом з тим, якщо про доблесних чекістів по цей бік мовилося-друкувалося у справді неймовірних кількостях, то про відповідну діяльність «по той бік» система немов у рот води набрала. Хоча і була все ж таки п'єса про ту діяльність — саме під назвою «По той бік». Про неї має бути окрема розмова.

Те мовчання, у режимі абсолютної сенсації, порушив саме «Подвиг розвідника». Він вразив радянського глядача передовсім екранним її, системи, визнанням, що «у нас», а власне у неї, є — розвідка. Надкадри її, які віртуозно проникають до самісінького лігва ворога. Відповідно «Подвиг» і став лідером тогочасного прокату (перше у ньому місце і майже двадцять три мільйони відвідувачів 1947-го).

Глядача того часу можна було зрозуміти. Звідусіль оточеного незчисленними «державними таємницями» і незчисленною, аж параноїдально пильною сторожею тих таємниць, він несподівано отримав цілком легітимну можливість поглянути в екранну шпанину на ті таємниці.

...Отож, радянський розвідник, майор Федотов (Павел Кадочніков) отримує завдання — здобути надсекретні документи із самісінького лігва, із резиденції гітлерівського генерала фон Кюна, аж у самісінькій Вінниці (тоді тимчасовій резиденції уже найголовнішого тигра). Літерально на наших очах радянський майор справді віртуозно перетворюється — спочатку на зразкового західного комерсанта, а потому і на зразкового ж німецького, хоча й інтендантського відомства, офіцера. Відтак безпосередньо він приступає до виконання того завдання. І затим, після багатьох колізій, таки досягає свого. Вражаючи глядача специфічною майстерністю своїх дій, дивовижними у них експромтами (і не лише «поведінковими», а й власне словесними).

Взагалі-то система, незадовго до появи «Подвигу розвідника», якось уже натякнула на відповідні свої можливості у тому напрямку. Фільм «Поєдинок» (1944), що в ньому радянська сторона (властиво — контррозвідка) переграє розвідку німецьку. Сценарій «Поєдинку» створив — у співавторстві — юрист і письменник Лев Шейнін. Багаторічний асистент нашого землячка, сталінського обер-прокурора А. Я. Вишинського — і цим сказано чи не все. Співавтори його — теж наші землячки, славнозвісні сервільні драматурги «брати Тур» (колись насамкінець 1920-х за їхнім донощицьким фейлетоном «Пепел дубов» у лєнінградській газеті, серед інших героїв того фейлетону, ГПУ відправило у тюрму, а потім на заслання майбутнього славнозвісного літературознавця Міхаїла Бахтіна).

А в розпалі 1937-го Шейнін разом з тими ж Турами написав п'єсу «Очна ставка». Що її дія теж розгорталася в кабінетах кон-

тррозвідки та її «оперативному полі» взагалі. Вистава за тією п'єсою була тоді надзвичайно популярна. Аншлаги через те, що глядачеві кортіло подивитися на бодай умовну, сценічну модель кабінетів, де він міг щохвилини опинитися. І — страшне правило того часу: таки опинявся.

Одне слово, той фільм, як і та п'єса, є продукт чіткого, у відповідному тоні нещадного відомчого наказу. «Соціального замовлення». З боку охранки. Мовляв, хай радянські люди нас та подивляться...

Та що там! Першоасистент уже безпосередньо самого Лаврентія Берії, Всеволод Меркулов, котрий перед самою війною очолив НКГБ, власноруч написав п'єсу, вельми подібну до «Очної ставки». І надрукував її, у відповідності зі своєю «засекреченістю», під псевдонімом. Особистий наркомівський гімн контррозвідці.

Але ж усе то було саме про охранку — про «контррозвідку». Тоді як розвідку зовнішню оточувала вже зовсім безпросвітна п'ятьма-таємниця.

Водночас після 1945-го мала все ж таки надійти черга специфічної, бодай частинної розпублікації і того гіперзаконспірованого інституту. Очевидне, але вже зовсім інше відомче соціальне замовлення.

Того року, коли з'явився на екранах «Подвиг розвідника», в українському «Календарі на 1947 рік», у статейці про засновника ВЧК — якось мимохіть — було сказано: «Ф. Е. Дзержинський був також засновником радянської розвідки».

...Навесні 1960-го «Комсомольская правда» якось несподівано для її читачів видрукувала, на цілій сторінці, вірші якогось Ігоря Рінка, розвідника-поета. Доволі непогані, вони відтворювали, скажімо так, понуру екзотику його понурої професії. «У генерала сердце отчее, а мысли холодны, как лед. Он водкою тебя попотчует, а завтра в Пруссию пошлет». Ну, зовсім, як генерал-шеф майора Федотова у «Подвигу розвідника» (в гарному виконанні відомого нашого актора Віктора Добровольського)!

І от: поміж тією сюрприз-публікацією «Комсомольской правды» і «Подвигом розвідника», в усьому радянському друкованому космосі (сказати б, у галактиці Сталіна і його івлавліту — псевдонім радянської цензури), була одна-єдина згадка про радянську розвідку як спеціалізований інститут: отой рядок в українському «Календарі на 1947 рік». І ніби все.

Тобто безперестанку писали-говорили про подвиги розвідника Ніколая Кузнецова (масова мітологія потому його вимушено об'єднала з екранним майором Федотовим), але ж у режимі якогось біографійного про того розвідника гротеску: мовляв, молодий чоловік десь там на Уралі, у тамтешній глушині, самотужки вивчив німецьку і на початку Вітчизняної одразу ж запропонував свої відповідні послуги відповідним органам. І так далі. Повна фальсифікація, одне слово.

...Все це лише ще раз засвідчує якусь аж загадкову унікальність самої появи «Подвигу розвідника».

Взагалі-то 1950-го з'явився ще один фільм про «подвиги розвідників». «Секретна місія» Міхаїла Ромма. «Загалом» тих же сценаристів, що і в київському фільмі. Ісаєв і Маклярський. Тільки вже без Блеймана. Але в того фільму у тодішньому радянському контексті була вже зовсім інша функція.

...Західний світ наприкінці 1940-х повернувся до драстичної теми сталінсько-гітлерівського флірту 1939-го і подальшого, до 22 червня 1941-го років. Радянська пропаганда відповіла на це спеціальною «історичною справою» (книжка «Фальсифікатори історії»). Яка вийшла неймовірно масовим накладом. Цього, зрештою, пропагандно було замало. І тоді зробили той фільм — уже про американо-нацистський флірт кінця Другої світової.

То вже було ніби екранне доповнення до тієї «історичної справки». А радянські розвідники у Берліні, у тому кінодоповненні, були лише сталінським нагадуванням Заходу, що ми всенько, мовляв, знали про той ваш флірт. Єлена Кузьміна (розвідниця Маша-Марта) була там, отже, трохи стаффажем у тій картині. При всьому холодному блиску своєї гри.

А ось «Подвиг розвідника» мав ніби «автентично» розповісти саме про розвідників і тільки розвідників. Що він і зробив. І по-своєму майстерно. Попри неймовірні в ньому гіперболи. І попри просто фабульну фантастику в його сюжеті.

Бо ж робив той фільм блискучий Борис Барнет. Нащадок давнього англійського клану, який колись осів у Москві. У минулому — боксер і акробат. Потім, кажучи по-сучасному, кіноактор-каскадер. І потім власне кіноактор. Сценарист. Теоретик сценарного мистецтва. І нарешті кінорежисер.

Що його перший звуковий фільм «Околиця»/«Окраина» Анджей Вайда називає одним із найсильніших своїх кінемато-

графічних вражень. А найулюбленіший фільм Нікіти Міхалкова — «Дівчина з коробкою».

І все це мистецьки «зійшлося» у «Подвигу розвідника». Режисер працював із усіх своїх сил. Серед іншого, ще й тому, що попередні два його фільми «чомуś» були покладені «на полицю». Один із яких, «Старий наїзник» (1940), був показаний лише за часів «перестройки».

Естетична структура барнетівського, по суті, шедевру, вимагає, зрозуміло, особливого дослідження. Що його, до речі, можна вибудувати на надзвичайно цікавій «кінознавчій» репліці відомого літературознавця Мирона Петровського. Який взагалі-то колись дебютував у Києві як автор украй цікавої, хоча тепер уже призабутої монографії «Музика екрану». А в Москві початку 1965-го — першою в світі рецензією на «Тіні забутих предків». Такою ж ентузіастичною, як і морфологічно-аналітичною.

За Петровським, отже, чи не головним естетичним сигналом естетичного ж рівня будь-якого фільму є його суто оптична організація — конкретна драматургія світла й п'тьми у кадрі.

Ця драматургія у барнетівському фільмі, знятому великим оператором Данилом Демуцьким, уявляється чи не екранним еталоном такої почережності тих світла і п'тьми...

Але ми про інше. Про саму «соціологічну» генезу фільму. Який, нарешті, на те «світло» мав вивести те, що раніше інформаційно перебувало у саме безпросвітній «п'тьмі». Зовнішня розвідка, зважаючи на весь огром проробленої нею роботи, забажала, у межах певної, дуже стримано кажучи, «відлиги» весни 1945-го — весни 1946-го, щоб і про неї, нарешті, щось було сказано.

Десь тоді і писався сценарій «Подвигу розвідника». Серед іншого, старим досвідченим розвідником Михайлом Маклярським, високого класу «фахівцем» у тій царині. А на поміч йому дали власне кінофахівців — Константіна Ісаєва і Міхаїла Блеймана.

А далі, коли вже «Подвиг» з'явився на екрані, сталося ось що. Несподівано для всіх новостворене Міністерство державної безпеки очолив колишній контррозвідник Віктор Абакумов. Який одразу ж розпочав люту відомчу війну з зовнішньою розвідкою. Принаймні, з її кадрами часів війни.

Потому майже шекспірівська трагедія тієї розвідки. Її принижують. Ті її кадри арештовують. Генерал Абакумов власно-

руч «допитує», сказати б, «майорів Федотових». Усіх їхніх рангів і звань. До в'язниці запроторили фактично всіх асів із того цеху. Приміром, Леопольда Треппера, керівника славнозвісної «Червоної капели». Професора Шандора Радо, на швейцарський стіл якого накази Гітлера лягали через кілька годин після того, як вони були підписані. Десять років «одиночки».

...Абакумов тим асам говорив дуже відверто: були б ви моїми людьми, то не сиділи тут, а стали б героями Радянського Союзу.

Одне слово, чи не п'ятирічка того повоєнного погрому радянської розвідки. Хто зна: може, Абакумова, серед іншого, роздратувала саме її апологія в «Подвигу розвідника»?!

Репресувати ж сам фільм, зрозуміло, було запізно. Але вже не можна було й продовжити його «жанрово». Аж до кінця 1960-х. Коли, нарешті, з'явився фільм «Мертвий сезон». Що його автори чи не свідомо саме продовжили «Подвиг».

...Отак те київсько-українське кіно й постало в режимі тієї своєї унікальності. До певного ступеня зумовленого згаданими інтригами луб'янських кар'єристів. Ба навіть прокат «Подвигу» поступово поменшується, а потім картина фактично взагалі зникає з нього. Аж до епохи, коли вже за нових історичних умов те «соціальне замовлення» повторилося. Про Луб'янку після «відлиги» знали вже доволі багацько, і, рятуючи свою криваву репутацію, вона цього разу — «щитом і мечем» довкола тієї репутації — вибудувала колосальну фільмотеку про «подвиги розвідників». Які, безперечно, вельми поступалися за своєю вартістю власне «Подвигу».

А що ж сам режисер? Коли йому запропонували в середині 1960-х роботу над сюжетом про так звану «змову послів», що з її нібито «розкриття» і почалися «подвиги» Луб'янки, то він, під час тієї «роботи», у стані граничної депресії покінчив з собою... У Ризі, в готельному номері.

Світ залишив потенційно один із найблискупіших його кінорежисерів.

А його фільм залишається у поточному глядацькому часі.

«МАКАР НЕЧАЙ», АБО ПРОТО-«МІЧУРІН»

*Заждіть, — сказав старий, — я вам
заспіваю про одне давнє діло.
Микола Гоголь. Страшна помста*

Український радянський фільм «Макар Нечай»?

1940 рік. Дев'ять частин. 81 хвилина. Режисер Владімір Лебедєв-Шмідтгоф. Сценарій Бориса Старшова.

Нині цілком, безпросвітно забутий продукт передвоєнного нашого кінематографа? Одначе сьогодні він цілком заслуговує на щонайуважніший розгляд.

У зв'язку з певною сенсаційністю своєї «протомічуринської» фабули. В ній — дещо перетворено, під «псевдонімами» певних, «дуже» реальних персон і таких самих ситуацій, — виведені й ті персони, й ті ситуації. Повз них уже ніколи не пройде байду-же будь-яка ретроспектива ХХ століття. Не кінематографічна, зрештою, а власне історична.

Колізія, яка за своєю смисловою місткістю, дорівнює притчі.

Ідеться про дві емблематичні постаті того століття. Про академіка Ніколая Вавілова і, знову ж таки, «академіка» Трохима Лисенка. Очевидних «прототипів» героїв того фільму — двох у ньому антагоністів.

Отож професор-генетик, знаний на весь світ. Директор щонайавторитетнішого науково-дослідного інституту. Олексій Платонович Адамов. («Адам-ов» — із того ж антропонімічного поля, що й «Вавіл-ов»? І чи не самоук та самородок із колгоспної «периферії», український селянський син, агроном-селекціонер Макар Опанасович Нечай. Прозорий антропонімічний-таки еквівалент — «Трохима Денисовича Лисенка».

Перший — витончений інтелектуал-європеець (актор Василь Зайчиков). Автор загальнознаних у всьому світі «законів спадковості», альфи й омеги генетики, кандидат на «нобелівську премію» в царині біології — премію імени Грегора Менделя, що їй ось-ось він має отримати. До того ж Олексій Платонович створив унікальну колекцію домашніх рослин, привезених ним із різних екзотичних країн — від Єгипту до Афганістану — зі спеціальних «рослинознавчих» експедицій (знову пригадаємо планетарні ботанічні «екскурсії» Ніколая Вавилова).

Другий — проста й водночас широка душа. «По-народному» красивий; ентузіаст із самої «народної» гущі, днями й ночами пропадає на колгоспних полях, а потому, на врочистому вечорі на честь приїзду іноземних — американських — гостей, хвацько танцює козачка й гопака (актор Віктор Добровольський).

Так і зійшлися тут у фаховому й водночас громадянсько-моральному двобої той професор і той селекціонер-напівсамоук. Учений зі світовим ім'ям, обтяжений своєю славою — і певними «антидарвіністськими» пересудами, — не вірить в успіхи молодого колеги з колгоспної глибинки. А надто після задержуваної статті Макара Нечая, спрямованої проти нього, Олексія Адамова (на екрані мигцем з'являється спеціальний часопис, де щойно надруковано ту статтю: «Советская биология», 1936 рік, число таке-то...). Недовіру Адамова роздмухують кар'єристи й нездари (зрештою, у фільмі це одне й те ж) із його оточення.

Словом, перед нами постає унікальний кінематографічно ігровий парафраз вікопомного конфлікту власне академіка Ніколая Вавилова з «академіком народним» Трохимом Лисенком. «Парафраз» довгої, поміж нами сказати б, «полеміки». Яка спалахнула на порозі тридцятих, а закінчилася на початку 1940-го (рік створення фільму). Цілковитою поразкою Вавилова. Його катастрофою.

Тільки не науковою, а поліційною. Загибеллю на Гулагу.

...Десь чи не через півроку по закінченні фільмування «Макара Нечая» академік Ніколай Вавілов був заарештований. Знов-таки тут, в Україні — у щойно «звільненому» Львові, під час службового туди відрядження.

А затим — нескінченні допити, що їх проводив лейтенант державної безпеки, якийсь Хорват. «Фрагменти» з тих допитів: «Ты не академик, ты куча дерьма». І тортури не тільки словесні: Ніколай Вавілов помирає в саратовській тюрмі-1942 — від голоду.

Такий-от «кінець фільму» «Макар Нечай». Реальний-історичний, а не екранний-фабульний.

Творці стрічки намагаються зберегти певну рівновагу в картині тієї «полемики». Адамов, зрештою, змушений визнати правоту передової селекціонерської техніки Нечая. Макар неодноразово підкреслює, що своїми успіхами він почасти завдячує тому ж таки професору Адамову. Певним його «прогресивним» здогадам і гіпотезам.

Фільм, отож, закінчується ніби діалектичним компромісом поміж Адамовим-Вавіловим і Нечаєм-Лисенком. Тим більше, що в той конфлікт сумнівно, як і належить, втручається «закордоння». Лист зі США, де Адамову висловлюють співчуття у зв'язку з тим, що його «цькують» радянські колеги — ортодокси-дарвіністи. «Я радянський учений», — гордо відповідає Адамов на те послання.

...Те ж саме безперестанку повторював Вавілов на допитах. Тільки, зрозуміло, вже не в такій патетичній тональності...

«Макар Нечай», таким чином, як і належить соцреалізму, подає суто оптимістичну версію однієї з найбільших трагедій тепер уже минулого століття. Безконечно брутальне, на рівні щонайнешаднішого катівства втручання знавіснілої історії в науку. Загибель одного з найсильніших у світовому часі інтелектів унаслідок того, з дозволу сказати, втручання.

«Макар Нечай» частково віддзеркалює першосхему катастрофи: змагання такого інтелекту, тренованого століттями автентичного наукового поступу з нібито героїчним, революційного походження, дилетантизмом.

А насправді навіть не з авантурницькими експромтами, а з продуманою кар'єристською тактикою. Що відразу після перемоги «Великої Жовтневої» стала чи не основним сюжетом загальної радянської стратегії.

Конфлікт Вавілова — Лисенка саме з притчевою чіткістю віддає руїницьку вісь донедавної нашої суспільної структури. У ній попередній її революційно-волюнтаристський порив драматично, але цілком закономірно, з надзвичайною історичною швидкістю, постав уже як суто кар'єрний волюнтаризм. Аж нещадний за тією своєю «тактикою». Як той лейтенант енкавеев Хорват.

Відтак уся радянська структура перетворюється, серед іншого, на позви кон'юнктуриста з носієм тієї чи тієї автентичності. І, зрозуміло, не тільки наукової.

Перетворюється, приміром, ось на позви селекціонера середньої руки, але по-своєму геніального інтригана Лисенка з Вавіловим...

Зрештою, список-номенклатуру тих «радянських» пар, тих «наших» «опозицій», що в них кар'єрист ритуально-обрядово брав гору над власне талантом, а тим більше — геніальністю, можна продовжувати без кінця. В обсязі всієї тієї знелюдненої-відчуженої структури.

Тут, «на нашій, не своїй землі», та псевдоконкуренція мала особливо понурий вигляд. Безліч відповідних «лисенківщині» еквівалентів. Скажімо, якого-небудь Загребельного — «у класики». А Григора Тютюнника — в самогубство, а Василя Стуса — в концентраційний табір. І далі, далі... «Імена їх, Господи, ти відаєш».

Фільм 1940-го з дивовижною простакуватістю, в режимі гранично наївного ідеологічного примітиву, відображає ту радянську першотаємницю. Вісь, довкола якої обертається цей фантазмагоричний світ, доки вибух-у-Чорнобилі не став абсолютним сигналом до якихось нагальних його, світу, трансформацій.

Але допоки він обертався...

...Поки актор мейерхольдівського театру Васілій Зайчіков був задіяний на зйомках «Макара Нечая», його великого режисера було заарештовано, а потім убито. Після довгих лютих тортур.

Доки інший блискучий актор, Віктор Добровольський, утілював «народного» героя Макара Нечая, кристалізувався проект уже зовсім іншої ролі для нього. Петровського генерал-прокурора Павла Ячужинського у другій серії фільму «Пётр І». Того самого. Ячужинського, який при Петрі був тим самим, чим при Сталіні генеральний прокурор Вишинський. Інший наш землячок...

Чи не весь перелік людей, які зробили фільм, резонує, в дусі відповідного часу, тими чи тими біографічними катастрофами. Може, зовсім не такими голосними, як вавіловська, та напевне теж украй болючими.

Чому з'явилася та стрічка — саме тоді, в 1940-му? Треба було, мабуть, остаточно облаштувати репутацію «народному академікові» як улюбленцеві керівництва? Утвердити доконечно його цехову вищість над Вавіловим? Звести останнього з його світового п'єдесталу? Можливо.

Яку роль відіграв той фільм у катастрофі великого вченого, що впала на його безцінну голову — буквально кілька місяців потому? Великі любителі кіна, Сталін і Берія котроїсь кремлів-



«Макар Нечай», режисер Владімір Лебедев-Шмідтгоф

ської ночі, коли зазвичай і відбувалися тамтешні кіносеанси, подивилися ту кінострічку — й вирішили написати зовсім інший сценарій для одного з її героїв? Не виключено.

Може, про все це ми вже ніколи не дізнаємось. Одначе залишається цей фільм-свідчення. Стільки ж, м'яко кажучи, містифіковане і стільки ж — усе-таки свідчення...

Старовинне: «бреше, як очевидець».

Перемінився світ. Перемінився сам екранний процес у ньому. Але варто-таки цей фільм подивитися. Заирнути в самісіньку страшну глибину його справжнього, а не «поверхового» сюжету.

Кобзар «...уже став співати смішні примовки про Хому та Ярему, про Скляра Стокозу... але старі й малі все ще не думали опам'ятатися й довго стояли, понуривши голови, роздумуючи про страшне діло, яке сталося в давнину» (Гоголь. «Страшна помста»).

МАКАР НЕЧАЙ (1940, Україна, 81'); сценарист: Борис Старшов; режисер: Владімір Лебедев-Шмідтгоф; оператор: Олексій Міщурін; художники: Юрій Рогочий, Микола Тряскін; композитор: Юлій Мейтус; звукооператори: Ніна Мінна, Ольга Котова; актори: Віктор Добровольський, Валентина Івашова, Антон Дунайський, Васілій Зайчиков, Ніна Алісова, Олексій Максимов, Іван Садовський, Георгій Куровський, Ф. Дубровський. Виробництво: Київська кіностудія художніх фільмів.

КІНОТЕЧІЇ

НАСЛІДКИ МОЇХ КОНТАКТІВ ІЗ ФРАНЦУЗЬКИМ КІНЕМАТОГРАФОМ

Французьке кіно ввійшло у мій вжиток у перші повоєнні роки, з «резистансною» картини Рене Клемана «Битва на рейках». Її образи у дитячій свідомості, обпаленій війною, кореспондували, серед іншого, з такою ж партизанською «битвою», що її вели матір і дядько малого глядача — на окупованій Райхом «Південно-Західній залізниці».

Нещодавно ж, з колосальним запізненням, випало подивитися інший великий французький фільм того часу. «Надію» Андре Мальро, єдиний, але грандіозний кінематографічний експеримент великого романіста. Гадаю, що саме «Надія» (1939–45), на час свого закінчення переглядувана лише у фільмотеках, і стала основою до поезики як «Битви на рейках», так і «Риму — відкритого міста» (Каннські призери 1946 року).

Поміж цими «гіперпереглядами» — інтерес до двох стратегічних напрямів французького кіна. З одного боку, монументальний суворий стиль, передовсім Робера Бресона й Анрі Клузо, що вони перетворили екран на свого роду екзистенційно-антропологічну лабораторію, а з другого, кіно, сказати б, «жанрове», умовне — не згірш від китайської опери, але наповнене тим, що й складає, як сказав Александр Блок, «острий галльський смысл» (приміром, «Фанфан-Тюльпан» чи «Диявол і десять заповідей»). «Гранично серйозне» французьке кіно і «гранично несерйозне» — то ніби екранна проекція самої французької культури, яка, на відміну від інших, знаходила себе як у ригоризмі і патетиці, так і в вимірі геніального жарту. З одного боку, отже, Расін і граф Жозеф де Местр, а з іншого — Вольтер і навіть «низовий театр». Французьке кіно напрочуд послідовно відтворює цю «амплітуду» національного духу.

«Нова хвиля» своєї героїчної доби саме послідовно-діалектично об'єднала ту серйозність із тією невимушеністю. «На останньому подиху» Годара — саме той фантастичний синтез граничної, необхідно консервативної усталеності світу з нескінченними, до самої смерті, імпровізаціями в ньому героя.

...Піррова перемога «голлівудської» моделі в сучасному світі лише посилює естетичне враження від французької кіноретроспективи — 1895–1965 (доби очевидного цвітіння французького кіна) як можливої перспективи можливого європейського кінематографічного розвитку.

Бути того не може, щоб така унікальна кінокультура мала залишитися ув'язненою у фільмотеках та спеціальних дослідженнях. Попри всі катастрофи сучасних кінопрокату й кіновиробництва, стратегічна інтуїція французького кіна обох згаданих його напрямів, у тій чи тій естетичній транс-формі, має повернутися — у майбутнє століття.

KINO-КОЛО. — 1999. — №2-3

FREE CINEMA. ІЗ НОТАТОК ПРО АНГЛІЙСЬКУ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКУ

*Моєму навчителеві основ англійської цивілізації —
Євгену Дашковському*

Англійську цивілізацію зазвичай вважають консервативною. Такий собі ніби «Єгипет» на берегах Темзи... Тоді, коли насправді найголовнішою ознакою цивілізації цієї, від «королів Едуардів» і до наших днів, є аж неймовірна, чи не футуристична швидкість її розвитку.

...Десять років тому тепер уже минулого століття англійське телебачення якимось дивом прорвалось на радянський малий і вже вкрай «застійний» екран. Показали ніби нейтральний сюжет: історію колеса, нестримну акумуляцію у часі швидкостей цього колеса. Той телефільм — ніби рекорд монтажно-майстерності! Естетичне завершення, як казав П'єр-Паоло Пазоліні, «кінема колеса» у світовій кінематографії, його там усеприсутнього образу. Але той фільм — то також і образ самої англійської історії! Космічна її швидкість.

...Фрідріх Енгельс, не стільки німець, скільки — за своєю біографією питомий «англієць», який водночас безперестанку підводив революційно-інтелектуальні міни під англійський капіталізм, розпочав ту роботу з блискучою монографією про просто-таки дантове становище англійського робітничого класу (початок 1840-их років). Що ж. То було справді «інферно». Але вже на початку 1860-их автор цієї ж монографії епістолярно обмінюється зі своїм вельми відомим співавтором враженнями від нинішнього того становища: англійське робітництво, мовляв, зажило вже зовсім іншим життям, доволі заможним, і тому вже годі і думати тут про будь-яку революцію... Отож, ресурси останньої відповідний її горючий матеріал, треба тому шукати

на інших, не-англійських широтах. Відтак Маркс і Енгельс усе пильніше вдивляються у бік Росії... Наслідки відомі.

Отож пройшло якихось двадцять років англійської історії — і вона вже капітально перемінилася! Додамо, що незрідка політичним мотором тих перемін постає... консервативна партія. «Ультрареакційні» торі.

Наш великий земляк, соціолог Максим Ковалевський, цей ніби «анти-Енгельс», у 1870-их якось прогулювався по Гайд-парку з Марксом. До них підійшов адепт останнього із запитанням — йому спробувати потрапити до парламенту з торі а чи з вігами? А вам не однаково? — простодушно відповів узагалі-то непростодушний Маркс.

«Футуризм», радикальна експресія англійської історії!

По другій світовій англійці жили справді скромно і молодички із робітничих кварталів писали на стінках бараків: «Йосифа — у королі!» (себто Сталіна).

...Сьогодні жодна уява, зрозуміло, не ризикне побачити на міських англійських стінах щось на зразок: В. В. Путіна — в королі!..

Сьогодні лише віце-предес російського парламенту, лідер тамтешньої «ліберально-демократичної партії», ризикне вголос: усі у світі нещастя — від Англії, з неї і від неї всі революції, перевороти і т. п.

Нагадаємо, що сам термін «ліберальний» — питомо англійський. Не філологічно, зрозуміло, а саме політично. Як, зрештою, і термін «демократичний» у новоевропейському політичному лексиконі.

Російський же політичний ідіот фактично процитував вельми поширене у російському ХІХ столітті: «англічанка мутит».

...У ХХ столітті англійська історія взагалі набирає неймовірних швидкостей. Тамтешні — у найширшому розумінні — інтер'ери і екстер'ери — перемінялися чи не кільканадцять разів.

І славнозвісний романіст Грем Грін не без гумору спостерігав наївність перших — «відлигових» — радянських туристів, їхне подивування у перші години й дні перебування в Англії: а де ж те «гірке становище» тамтешнього робітничого класу?! Де ж до нього белетристичний коментар у вигляді романів Діккенса (адже саме так радяни тлумачили доробок славнозвісного романіста).

...Словом, якось ті радяни обрядово кладуть казенний вінок на могилу Маркса на кладовищі Гайгейт, а за кладовищенською огорожею якісь малосвідомі робітники-будівельники аж за-

ходяться від глузливого реготу над тим обрядом (реальна мізансцена недавніх часів).

Отож швидкість англійської історії. Її «кінематичність». Отож, невинно, за легендою, першим кінематографічний-рухомий образ на екрані показав усе ж таки скромний лондонський винахідник. Фрізе-Грін. Десь на початку 1890-х.

Історики кіно якось не звертають увагу на те, що «геніальний Мельєс» (Ейзенштейн), починаючи своє кіно цілком синхронно з Люм'єрами, кінокамеру і кінопроектор для цього «виписав»... десь із Англії. У кого?!

Саме рухомий образ і мав стати автентичним семіотичним еквівалентом тих швидкостей. Англійське кіно від перших своїх сплесків, у всіх своїх жанрах, усіх своїх родах і видах, постає як дзеркало-протокол стрімкої національної процесуальності, як ретельна фіксація згаданої «рухливості» у ній, точне документування її.

Саме Англія — то батьківщина документального кіна, цього абсолютного «дисплея» часового зміщення людини.

Наш майже земляк, киянин Александр Купрін, симпатик англійської цивілізації, незадовго до своєї втечі від большевиків, писав про біжучу «уторопленность жизни, которая не течет, как прежде, ровной, ленивой рекой, а стремится водопадом, увлекательная телеграфом, телефоном, поездами-экспрессами, автомобилями и аеропланами...» І кінематографом, додає письменник. «Кинематограф в какие-нибудь два часа покажет вам войну, охоту на тиграв, ловлю трески, кровавую трагедию и уморительный до слез водевиль, а также виды Калькутты и Шпицбергена, бурю в Атлантическом океане, Альпы и Ниагару»¹.

Тут російський автор ледь чи не вичерпно перераховує тематичний репертуар саме англійського кінематографа початку тепер уже минулого століття². Не забуваючи, зрозуміло, про заслуги інших національних кінокамер, належить усе ж таки відзначити: саме Англія першою досягнула абсолютне значення кінематографічного протоколювання «страшного потоку нашого часу», як висловився тоді романіст Генрі Джеймс. Янки, який, зрештою, став-таки британським підданим.

Автентичне рухоме зображення, яке по тому академічно було назване «документальним кіном», як таке — у жанровій своїй чистоті — з'явилися саме в Англії. І там продовжилося. Аж до недавньої своєї катастрофи, зумовленої, як сказав один винахідливий автор, «телекратією».

...Капітан Роберт Скотт, трагічний полярник-мандрівник, разом з фаховим кінооператором Г. Понтінгом, відзняв на плівку драму тієї своєї експедиції на Південний полюс («яуфи» з нею були знайдені майже через рік вже після загибелі Скотта і його супутників). Створений 1913-го року на основі тієї знахідки фільм «Експедиція Скотта на Південний полюс» — то і є справжній пролог до всієї суми справжнього документального кіна-XX.

Колись Руал Амундсен, майбутній суперник Роберта Скотта у гонитві на Південний полюс, підлітком прочитав про драму іншого англійського мандрівника-полярника, сера Джона Франкліна. Те читання і визначило подальшу долю великого норвежця.

Схоже на те, що англійський фільм «Експедиція на Південний полюс», переглянутий ще чи не підлітками, або принаймні зовсім молодими людьми (скажімо, Джоном Грірсоном, Денісом Кауфманом — майбутнім Дзігою Вертовим, Робертом Флаєрті та іншими грасмайстрами прийдешнього документального кіна) став саме таким «програмовим читанням на все подальше їхнє життя»³. А власне став свого роду «травмою народження» цього кіна, абсолютним його алгоритмом.

Принаймні, ось так і з'явилося англійське документальне кіно (або, принаймні, створене в Англії прибульцями із США — передовсім Флаєрті), кіно, яке суворим своїм квітом процвіло там аж до згаданої його катастрофи.

Йдеться, власне, ось про що. Вже згадана експедиція Скотта на Північний полюс стала, поряд з деякими іншими «сенсаціями» тогочасної цивілізації, предметом зовсім недотичних завершень «географічних екстазів» (С. С. Аверінцев) Нового часу. На інших «полюсах» тієї цивілізації ота автентична героїка була перетворена на особливий «інформаційний шум», який не давав можливості почути моторошний гул катастрофічного наближення світової війни. Розпочинається безпросвітне за всіма своїми фальсифікаціями та безпрецедентна за своїми «тиражами», накладами, взагалі великими числами — ідеологізація людських мільйонів і мільйонів⁴. У напрямі егоїстичної стратегії тих чи тих, скажімо так, національних еліт. Аж знавіснілих у тому чи тому їхньому егоїстичному азарті.

Ось так і розпочинається безсоромна «ідеологізація» кіна, у тому числі документального. І кіно стрімко перетворюється на пропагандистський інструмент того чи того штибу.

«Незабутній» 1914-ий — перший рік-акт європейської трагедії документального кінозображення, його трагедії, що розгорталася упродовж чи не всього ХХ-го віку.

Звернімо увагу на біографічні катастрофи найбільших його майстрів, ніби сигнали тієї трагедії.

1940-го до краю зацькований Дзига Вертов кинув по телефону нашому землякові, літературознавцю-киянину Олександрю Дейчу, який висловив йому співчуття: «Давайте будем считать, что режиссер Дзига Вертов умер» (Денис Аркадієвіч після того телефонного автонекролога прожив ще десь півтора десятка років...).

Михайло Ромм, який уже чи не патріархом ігрового кіна, раштом та перетворює себе на геніального документаліста, не встигає закінчити свою справді геніальну антитоталітарну діалогію («Звичайний фашизм», «І все ж таки я вірю»).

Так само геніальний німецький документаліст Вальтер Рутман у відомі роки змушений був податися у кінонайми до вельми обдарованої і вельми безпринципної колеги, до Лені Ріффеншталь, яка, зі свого боку, подалася у найми до «міністерства пропаганди» Третьої імперії (по тому автор «Берліна — симфонії великого міста» трагічно-безславно гине на Східному фронті, на «українській» його ділянці).

І так далі... Історія-ХХ обернула кінодокументаліста на свого того чи того ступеня слухняного-неслухняного раба.

Окрім Англії! Хоча саме в Англії першої світової і виникає перше у світі «міністерство пропаганди»⁵. Серед іншого, спеціалізоване на фото- і кінозображенні «німецького варварства» (і досі з тих часів у лондонських «пабах» німців називають «гунами»...

Зрозуміло, що «гуни» не забарилися з пропагандистською кіновідповіддю... По тому, вже по другій світовій, радянсько-сталінський прокат вгощав свого глядача ангофобськими гітлерівськими кунштштюками («Батечко Крюгер» і «Життя за Ірландію» — про рух опору поневолених народів проти «британського імперіалізму»...).

А проте. Проте не забуваємо, що Англія, яка з часів королеви Вікторії фактично не знала «інституту» політичних в'язнів, рано чи пізно, але мала емансипувати свій кінематограф від його прямої політичної дії. Принаймні, документальний.

...Колись один емігрант-француз гордовито сказав емігранту ж Герцену, що він ризикнув кинути в обличчя лондонським поліціантам: хай живе республіка! Герцен же кинув йому у відповідь:

він, той республіканець, може ризикнути зробити те ж саме — і теж безкарно — під вікнами палацу згаданої тут королеви...

...А вже якось у середині 1950-их, коли англійський уряд випробував нуклеарну свою надзброю на островах Різдва(!), то одна лондонська домогосподарка запустила пляшку у двері резиденції прем'єр-міністра. Суддя по тому домогосподарці: суд, зважаючи на всю вагу ваших аргументів, звільняє вас, міссіс⁶.

Справжній, а не підробний «Острів Свободи»...

Зважаючи, отож на всю вагу давньої англосаксонської традиції вільного самовиразу будь-якої індивідуальності, документальне кіно в Англії було вільне від обов'язкової на всіх інших ділянках світу ідеологічної данини з його боку.

Єдине фактично безцензурне кіно у всьому ХХ столітті! Тепер, коли поступово складається цілісна ретроспектива всієї феноменології того століття (включаючи кінематографічну) ця обставина стає особливо очевидною. Саме автентично суверенне кіно в епоху, яка чи не повсюдно безжально упокорювала чи, принаймні, спотворювала «не-ігровий» екран.

Цунамі повсюдної кіноміфологізації, зрозуміло не пройшли повз Англію, але зачепили лише «ігрове». Документальне ж унікальним чином зберегло ту свою суверенність, очевидне намагання віддати та поєднати суто «авторську», індивідуальну «оптику» з усією об'єктивністю тих, широко кажучи, пейзажів світу, на яких зупинялася відповідна авторська зіниця.

А особливо власне англійських.

1930-ті. Зловісний розквіт тоталітарного кіна всіх його кольорів. Екранний тріумф деспотичної волі. Триполюсна його вісь: Берлін-Москва-Токіо.

Але саме на ті роки і припадає естетичне «акме» англійської кінодокументалістики! Молодий Джон Гірсон з його невичерпною енергією, з парадоксальним поєднанням благоговіння перед Ейзенштейном і взагалі перед «радянським авангардом», з одного боку, і з віртуозним умінням ангажувати для своєї головної кіномети чи не всю британську ділову еліту з другого, створив свого роду постійно діючу ніби національну «академію» національної кінодокументалістики. Саме до нього приїздить із США великий Роберт Флаєрті, саме біля Гірсона і Флаєрті збираються їх однодумці, майстри та підмайстри кінодокументалістики (П. Рота, Б. Райт, Г. Ватт, А. Елтон, Д. Тейлор та ін.)

Ось так один за другим і постають шедеври цієї умовної академії. Виникає ніби цілісна кіноідентифікація цілої цивілізації,

її кіногобелен. Англію зазвичай звинувачували у надмірному індивідуалізмі, але парадокс тамтешньої кінодокументалістики, доби її розквіту, полягає саме в тому, що вона з дивовижною сугестивністю віддає саме *«колективні портрети»* довколишнього світу. Пролетарського та іншого. Геніальні замальовки всіх проявів англійської цивілізації. Як фрагментарні, так і цілісні її ландшафти. Без будь-яких спеціально партійних, ідеологічних і т. п. Наголосів та акцентів. «Рибальські суденця» самого Гірсона поставлено ним уже разом з Флаєрті. «Індустріальна Британія»; кінопродукція у тому ж змістовому напрямі «кіновідділу» при Торговельній палаті країни; і такого ж підрозділу при головному управлінні «пошт».

Словом, кінодокументальний автопортрет ультрацивілізації, навічна за своєї значенням її екранна панорама. Грандіозна⁷.

І от що характерно для тієї «надкартини». Якщо «ігрове» кіно тих років, з усіх сил і «штучно» полегшує людську долю, умови людського існування в тій цивілізації, то її кінодокументалістика навпаки — максимально-точно віддає всю вагу, всю відповідальність і просто весь тягар цивілізаційних зусиль людини.

До всієї цієї екранної суми напевне не зайве було б проставити — як мотто, як найбільш точний епіграф — передсмертні слова великого російського мислителя Владіміра Соловйова: «тяжела работа Господня».

І — саме «кінематичність» у тому кіні. Все там рухається, зміщується, пливе а то й летить. Візуальна метафора острівного життя, яке всупереч міфам про «консервативну» Англію, ніколи не стояло на місці, а — саме зміщувалося. Але без катастрофічно-тектонічних наслідків, без різного роду соціально-історичних землетрусів, як то часто бувало в інших країнах. А особливо у тій, де ми живемо.

До тієї «кінематики» «Індустріальна Британія», окрім того, дуже органічно додала щойно винайдений звукоряд. Музичний і шумовий. Отож, у доброму значенні стереометрія тогочасного документального зображення, яке подає весь обсяг-об'єм побаченого і от почутого.

Тепер варто було б спостерегти впливи, наслідки і просто релікти англійських «кінопротоколів» на кіно — і англійське, і все інше — взагалі.

...Порівняно недавно із забутих фільмосховищ дістали забуту документальну стрічку Альфреда Гічкока, зняту ним у нацистсь-

ких концтаборах смерти чи не на другий день після появи там союзних військ. Репортаж із дев'ятого кола європейського інферно-XX.

Схоже, що естетично і психологічно переконливий «сеспенс» подальшого Гічкока-режисера — похідна від тієї його травматичної зустрічі і з документальним жанром, і з його моторошним «матеріалом».

А вже зовсім по війні, десь після 1956-го, цієї радянської за своїм походженням «травми» другого народження західних новолівих і ліволіберальних настроїв, виникає ніби історичний повтор передвоєнної англійської кінодокументалістики. Англійське ж «вільне кіно». Ліндсей Андерсон. Карел Рейс. Тоні Річардсон. Та інші. Дуже «сердиті молоді люди», у термінах епохи. Але на відміну від пізніших генерацій таких молодих людей, сповнені специфічно британської поваги до об'єктивних реальностей світу, до необхідності їх семіотичного відтворення, їх фіксації у знаках кіно. «Вільне кіно», за умовами часу, вже не могло створити амбіційні цілісні видива — на кшталт своїх великих попередників. Але всі вони були майстрами гуманістичних фрагментів суспільства, що у ньому вони жили. Передовсім фрагментів, зосереджених на тих чи тих дефектах того суспільства. «Вільне кіно» розуміло тим самим своє завдання як свого роду екранну терапію до усунення тих дефектів.

Які, зрештою, по тому і були усунені! Не в останню чергу з допомогою тієї кінотерапії.

А саме «вільне кіно» невдовзі розчинилося в англійському кіні ігровому, у недовгому його розквіті кінця 1950-х початку 1960-х⁸.

А зрештою, не лише в англійському. І доба передвоєнної англійської кінодокументалістики, і її пізніших, хай і не довгий розквіт залишили у кіні світовому слід, — якщо не за значенням, зрозуміло, то типологічно — еквівалентний присутності у світовій літературі англійської драматургії часів театру «Глобус».

Та кінодокументалістика навчала — хай не глядацькі маси, а самих кінематографістів, автентичної «кіноправди». І доволі сказати також, що телебачення, яке, власне, і усунуло «вільне кіно» з глядацького об'єкту, разом з тим, у найкращих своїх проявах і жанрах навчалось специфічної своєї наративної саме у англійської кінодокументалістики. Всіх її фазисів, усіх її персон і поетик.

Не забуваймо ту золоту сторінку світового кінематографічного «ізмарагду».

Примітки:

¹ А. И. Куприн, Собр.соч. в девяти томах, т.7, «Худ.лит.» 1973, с. 241-2.

Див. Наш розгорнутий коментар до цього купрінського кінопасажу у нашій ст.: Біля витоків кінематографа// Всесвіт — 1974. —

² Напевне — у зв'язку з Дербі — йдеться про славнозвісні стрічки довкола «рисистих перегонів у Дербі»?

³ за свідченням Андрея Тарковського, значення перших кіновражень майбутнього кінематографіста — абсолютне.

⁴ Див. Нашу ст.: Психологія пропаганди // Психологічний словник. — Київ: Вища школа. 1982. — с. 15

⁵ Схоже, саме воно, це утворення-1914, підказало автору «1984» «образ» «міністра любови» з його «п'ятихвилинками зненависті».

⁶ Див. Блискучу документальну стрічку молодого Ліндсея Андерсона «Марш на Олдермстон» (Олдемстон — англійський відповідник нині вже відомого радянського — «Арзамасу-16».

⁷ Див. Про цей портрет у розлогій літературній спадщині Джона Гірсона, котрий, як і його улюбленець Ейзенштейн, був майстром не лише кінокамери, але й пера.

⁸ Див. Дуже ділові характеристики «вільного кіна» у московських збірниках кінця 1960-их років («Пранда кино и «киноправда», 1967; «Кино Великой британии», 1970).

Підписи до ілюстрацій:

«О, країна мрій»/O Dreamland, Ліндсей Андерсон, 1953, 12'.

«Мамо, не дозволяй»/Mamma Don't Allow, Карел Рейс, Тоні Річардсон, 1956, 22'.

«Разом»/Together, Лоренцо Мадзетті, 1956, 52'.

«Вейкфілд-експрес»/Wakefield, Express Ліндсей Андерсон, 1952, 30'.

«Чудові часи»/Nice, Time Ален Таннер і Клод Горетта, 1957, 17'.

«Співуча вулиця»/The Singing Street, Нортон Парк Груп, Найджел Макайзек, 1952, 18'.

«Щодня, крім Різдва»/Everyday Except Christmas, Ліндсей Андерсон, 1957, 40'.

«Прихисток Англія»/Refuge England, Роберт Вас, 1959, 27'.

«Машиністи»/Enginemen, Майкл Гірсібі, 1959, 21'.

«Ми — хлопці з Ламбета»/We Are the Lambeth Boys, Карел Рейс, 1959, 52'.

«Те, від чого червоніють»/Food for a Blush, Елізабети Рассел, 1959, 30'.

«Раз — картопля, два — картопля»/One Potato Two Potato, Леслі Дайкен, 1957, 21'.

«Похід на Альдермастон»/March to Aldermaston, режисер анонімний, 1959, 33'.

«Вулиця, що зникає»/The Vanishing Street, Роберт Вас, 1962, 18'.

«Завтра — субота»/Tomorrow's Saturda, Майкл Гірсібі, 1962, 18'.

«Гала-день»/Gala Day, Джон Ірвін, 1963, 26'.



Free سینما. «Раз — картопля, два — картопля», режисер Леслі Дайкен



Free سینما. «Те, від чого червоніють», режисерка Елізабет Рассел



Free سینما. «Ми — хлопці з Ламбета», режисер Карел Рейс

«ЧОРНИЙ» РАДЯНСЬКИЙ ФІЛЬМ. СПРОБА ЗАПІЗНІЛОГО «РЕЗЮМЕ»

*Я співаю колір чорний,
Бо то колір мій...
Степан Руданський*

Десь буквально в останні «радянські» місяці у Клермон-Феррані, на тамтешньому фестивалі короткометражного фільму, зайшла розмова про щойно побачену там українську картину «Родимка» (дебют режисера Любови Дроздовської-Галатіної). І один французький журналіст роздратовано закинув режисерці: *«Ви, радянська інтелігенціє, ніби навмисне штовхаєте Горбачова під руку у його спробах до перебудови радянського суспільства! Напевне, саме з цією метою ви для свого фільму спеціально і вибудували такий понурий міський екстер'єр, ціле таке кіномістечко, де відбувається дія?»* У відповідь молода українська режисерка не лише подивувалася, а й розгубилася: *«Яке таке кіномістечко, та ще й «спеціально» для мого фільму побудоване?! То мій київський район Троєщина, де я давно вже живу...»*

Той, скажімо так, обмін думками у Клермон-Феррані — нібито аж емблематична заставка до завершення радянського кінематографа, що його доба скінчилася саме в ті місяці.

Демократія, писав колись Карлайль про сучасну йому європейську історію, приходить, оперезана бурею. Радянська ж епоха відходила, оперезана довжелезною, немов навіть нескінченною «чорною» кінострічкою. **Сотні і сотні** повнометражних ігрових фільмів відповідного ґатунку. Чи не тисячі таких же фільмів короткого метру. Переважно неігрових.

Понуре екранне відтворення понурого «соцмістечка», що його, пригадаємо, будують солженіцинські ґулагівські в'язні в

«Одному дні Івана Денісовича». Соцмістечка, що його чи навмисне, чи там мимоволі вибудувала історія «однієї шостої».

Але тут ідеться не про радянську історію, а про історію — радянського кіна. Яка справді скінчилася на вкрай понурій ноті. Витворивши грандіозну «чорну» фільмотеку. Що її стрічки були тоді мимохіть переглянуті-відрецензовані, але так чомусь і не стали предметом певного історико-кінознавчого узагальнення. Опинившись тим самим поза необхідною для них типологією, без бодай короткого кінознавчого резюме.

Отож, поки що у жанрі не розвиненої типології, а саме короткого кінознавчого резюме. Резюме тієї радянської «чорної серії» останньої радянської «п'ятирічки» — 1986–1991.

Розпочнемо з того, що сама назва тієї фільмової суми взагалі-то доволі умовна. За своєю умовною американською, сказати б, етимологією.

«Чорний фільм». Термін, що його французька критика авангардної орієнтації колись запропонувала для жанрово-семантичного означення певних явищ американського кіна кінця 1940-х — початку 1950-х. Переважно детективів. Що в них понурий приватний нишпорка діє в понурій же ситуації. Що в ній злочин і ніби аж демонстративна тут суспільна респектабельність взаємопроникають. А потому навіть узагалі зловісно збігаються поміж собою.

Чи не перша стрічка у тій питомій чорній серії — «Мальтійський сокіл» Джона Г'юстона (1941). Характерно, що сам Г'юстон кілька десятиріч потому майстерно зіграв центральну «демонійну» роль у фільмі «Китайський квартал» Романа Полянського (1974), фільмі, який естетично-віртуозно і завершує серію, розпочату тим «Соколом».

Отож, про одну фундаментальну відмінність радянської, умовно кажучи, «чорної серії» від власне американської.

«Мальтійський сокіл» Джона Г'юстона — то дуже вправна екранізація славнозвісного однойменного роману Дешілла Гемметта, що його прозу Андре Мальро колись поставив поряд з Фолкнером і Гемінґвеем. Сам же Гемметт із його ліворадикальним і просто психофізіологічним неприйняттям доволишньої цивілізації веде літературну свою генезу від новелістики Едґара По. Котрий, власне, і започаткував американську «чорну» естетику. І світоглядно, і, так би мовити, соціологічно. Та естетика,

від самого По і закінчуючи останніми стрічками останнього її сучасного кіномайстра Боба Раффелсона, обов'язково балансує поміж нібито автентичною «чорною», песимістичною рецепцією світу і... підкресленою орієнтацією на читацьку та глядацьку розвагу.

Структуралісти, як відомо, виокремлюють такі фундаментальні ознаки-аспекти будь-якого тексту, як семантичний, парадигматичний і прагматичний. Власне, то йдеться про зміст, форму і, сказати б, про «адресну мету» твору.

Отож, американська «чорна серія» всіх її одмін і часів обов'язково пам'ятала про необхідність розважати свого «адресата». «Прагматичний» її аспект. Її «соціологія».

...У Києві кінця 1900-х — початку 1910-х виникла свого роду апологетична субкультура довкола Едгара По. Що в її центрі була вкрай мітологізована біографія американського мистця. Біографія, яка ніби резонувала його понурими сюжетами. На основі київсько-«американської» легенди про Едгара По киянин Паустовський пізніше навіть написав оповідання «Рівнина під снігом». Та ще й у розпалі «ждановщини», яка оголосила нещадну війну будь-якому «декадентству», починаючи з... Ернста Теодора Амадея Гоффманна. Не кажучи вже про самого По.

Характерний наскрізний «сніговий» мотив у тому оповіданні Паустовського. Мотив, який так нагадує виправу інтелігента-аутсайдера (Джек Ніколсон) у фільмові Боба Раффелсона «П'ять легких п'єс» на Аляску «у пошуках» там «чистого снігу».

Але взагалі-то головний парадокс автентичної біографії По полягає не в тому навіть, що письменник житейськи був аж астрономічно далекий від бурхливих колізій у своїх творах. «Справжній» По, як ніхто у його діловій цивілізації, вловив саме «прагматичні», «адресні» можливості художнього тексту; те, що потім стало рекреативною основою основ західної «масової», «популярної» і т. п. культури. Читач-глядач у своєму затишному котеджі, у сімейному і матеріальному комфорті особливо любить стежити за граничним сюжетним та іншим дискомфортом того чи того «чорного» твору. Який за самою своєю грізною будовою стає ніби специфічним естетично-психологічним додатком до згаданого того «буржуазного» комфорту.

Так було з читачами тих часописів, де друкувався Едгар По. Так було і є з глядачами «чорної серії» усіх її американських

манер, стильових і семіотичних формацій, аж до відповідних різновидів тамтешнього телесеріалу¹.

Фігурально кажучи, американський «чорний фільм», розважаючи свого глядача, безперестанку вибудовував ті чи ті спеціальні «кіномістечка», ті чи ті свої «чайнатауни», ще більш понурі, аніж київська Троещина у згаданому дебюті київської кінорежисерки.

Але з такою ось емблематичною поправкою: Троещина у фільмові Любові Дроздовської «Родимка», на різку відміну від «китайського кварталу» у фільмі Романа Полянського, цілком створена «об'єктивною» історією, а не суб'єктивною песимістичною уявою художника.

Отож, у режимі радикального диференційно-естетичного зчислення двох «чорних» поетик, американської і пізньорадянської: остання, на різку відміну від своєї ніби попередниці, вибудована, одначе, на цілком реальній семантиці, розгортається у тій чи тій, але саме реальній «троїщині» (певне, саме так орфографічно-переконливо має писатися назва тієї колишньої підкиївської місцевости; орфографічний «кадр» нашої вже мовної руїни).

Відповідно має зовсім інший характер і «прагматичний» вмір радянського «чорного» твору, що його тутешній адресат, глядач-читач, на відміну від того наївного французького журналіста, розуміє справді автентично².

Тоді як американська чорна серія всього її часового і жанрово-естетичного спектру походить усе ж таки від відомої антропологічної характеристики людського егоїзму, простодушно зафіксованої колись Лукрецієм Каром за часів початку занепаду Риму: нема нічого кращого, як на безпечному твердому березі спостерігати загибель корабля на морі під час бурі (з поеми «Про природу речей»)³.

Природа речей двох великих кінематографічних вибухів, таким чином, дуже несхожа. На відміну від Лукреційового синдрому, покладеного в основу «жорстокої школи» в американському кіні, кіно пізньорадянське відштовхувалося, отже, передовсім від пізньорадянської дійсности. Сюрреалістичної її реальности. Але саме реальности.

Дроздовська-Галатіна знімала свій дебют на Троещині, яка і видалася французькому журналістові зловісно задуманим-

виконаним «кіномістечком». Спеціальною «чорною» інтригою. Василь Пічул же знімав свою «Маленьку Віру» у Жданові, який тоді ось-ось мав стати знову Маріуполем. Зберігши при цьому, зрозуміло, свій, скажімо так, «індустріальний пейзаж». Подекуди подібний до місячного⁴.

Взагалі радянський кінематограф-1986–1991 з дивовижною послідовністю відбиває тогочасну понуру матеріальну достеменність, природу до краю зношених речей, пізньорадянську фактуру з її вже ніби «гіппократовим обличчям» (тобто передсмертним виразом людського страждання).

Належить згадати унікальну операторську естетику тієї доби, свідомо орієнтовану на той напівпоруйнований, а то й узагалі зруйнований пейзаж — напівпоруйнованого суспільства⁵.

Джон Г'юстон у згадуваному «Мальтійському соколі» суспільну кризу передає з допомогою особливої операторської оптики — широкофокусних об'єктивів, які належним чином поєднували чи не «демонічну» глибину кадру з деформованими обличчями антигероїв на їхніх передніх планах. Тобто американський, власне «чорний фільм» віртуозно «спотворював» реальність, тоді як радянський — чи не документально-віртуозно відтворював її. Чи не емблема тієї трагічної семантики у тогочасному кадрі — ландшафт, «здалеку», з літака, і «зблизька», українського міста, геть спустошеного-обезлюдненого нуклеарною катастрофою у фільмові Михайла Белікова «Розпад» (оператори Василь Трушковський і Олександр Шигаєв, варто тут нагадати і про величезний кінооператорський досвід самого режисера-постановника).

Одне слово, не тільки злощасна «Троещина», яка, нагадаємо, її архітекторам чомусь видавалася ледь чи не містобудівним шедевром, а ось іноземному журналістові, що її побачив в українському фільмові — урбаністичним страхіттям, — а вся матеріальність радянщини, «от Либавы до Владивостока» (якщо використати троп нашої землячки Анни Ахматової) у режимі історичного «раптом» (улюблене слівце Достоєвського) ввійшла в зорове поле пізньорадянської кінокамери.

І відповідним чином постав чи не найпохмуріший кадр у всьому світовому кіні. Який за своїм візуально «документованим» песимізмом рішуче перекриває всю хоча й віртуозну, але взагалі-то естетично роблену «чорноту» західної кінофактури.

Взагалі-то наше кіно внутрішньо вже було готове до фіксації «нашої» дійсності. Дійсності, немов «перед Апокаліпсисом» (вислів Міхаїла Бахтіна про ту дійсність). Досить пригадати відповідні, саме документальні кадри екологічної і іншої катастрофи у «Сталкері» (оператор Александр Княжинський) і нібито «павільйонні» зйомки Валерія Федосова в «Івані Лапшині».

Але якщо ті фільми в тогочасному радянському процесі були ніби дивовижним винятком, підцензурним дивом, то відтак така естетика стає правилом. Після вимушеного визнання партійного вождя на XXVII-му (як виявилось, передсмертному) з'їзді КПРС: «*Ми живемо у передкризовому (?) суспільстві*». Через кілька місяців потому чорнобильська катастрофа з неймовірною наочністю пояснила — чи ж те суспільство «передкризове», чи «кризове»...

Сьогодні ще ніякі каталоги, жодні класифікаторські, спеціально «deskриптивні» зусилля не в змозі бодай кількісно відтворити те вкрай масивне входження тутешньої матерії до кіна — у ситуації її «розпаду». До того ж тут мала місце своєрідна, псевдоестетична конкуренція поміж ігровим і неігровим кіном: і те, й те, випереджаючи одне одного, здійснюють себе тоді у цілком реальному радянському просторі, прагнуть відбити автентичний його пейзаж. Пейзаж у власному значенні. До краю пощерблений історією.

Отож, те, що видавалося французові при перегляді у Клермон-Феррані естетською «інтригою» української режисерки, насправді постає правилом радянського екрана, що його зіниця була тоді аж заворожена тим, що донедавна, десятиріччями, відкидалося від того екрана. Відкидалося цензурною і редакторською апріорністю⁶.

Реальність, як її зрозуміла несподівано емансипована від тієї, суто поліційної апріорності, пізньорадянська кінематографія⁷.

Колись ще обов'язково напишуть про естетичні «оксюмори» того, умовно кажучи, радянського «чорного» фільму. Уже чи не поспіль обов'язково кольоровий за своєю технологією, він інстинктивно тяжів до чорно-білої естетики. Проте колір тут уже не встигав за наміром режисера віддати понуру онтологію довколишнього світу, а попередня грандіозна чорно-біла кінокультура вже зникала із художницької пам'яті, теж, зрозуміло, травмованої-порушеної.

Отож, «чорний» фільм тут постає у дуже сумнівному кольоровому режимі... Наївна автономія, ба навіть самостійництво суто побутового кольору в цьому фільмі незрідка недоречно (а то й просто безглуздо) суфлює-заважає режисерським зусиллям. Чорне — історично головний кольоровий пароль песимізму — витісняється ідіотичним кольоровим оптимізмом сучасного, такого аж фарбованого міста. Підкреслений «реалізм» стрічки тією строкатістю послаблюється, а то й зводиться нанівець. Родовий дефект усього радянського «чорного» кіна.

Може, тому чи не вся «чорна» більшість пізньорадянського кіна виявилась у великому історичному часі фільмами-ефемеридами. На естетичну відміну від американських «чорних» фільмів доби їхнього понурого цвітіння. Фільмів, що з них чи не кожний — то вочевидь художній шедевр. Або наближений до такого статусу.

Значення радянської «чорної» серії — в іншому.

То була відчайдушна спроба до самоідентифікації суспільства, яке помирало і водночас ніколи, впродовж усієї своєї історії, не мало можливості до якоїсь справді, бодай хоча б частинної такої самоідентифікації. За винятком, зрозуміло, вкрай містифікованих підмін останньої. Безконечних її офіційних імітацій.

«Соціалістичний реалізм — то оспівування начальства у зрозумілій для нього формі» (афоризм, який, за переказом, належить професору-філологу А. С. Бархударову). Десь на початку 1988-го відомий літературознавець, знавець Гоголя, Ігорь Золотуський ризикнув сказати у телеінтерв'ю: *«Так званий соціалістичний реалізм — то фантом»*. То було перше — характерно-екранне — публічне слово про той фантом. Перший цвяшок у його труну. Наша «чорна» серія — то і є екранна некрологія того фантома.

Саме тоді, рішуче в усіх сценарних майстернях «от Либавы до Владивостока» і нагромадився вже чи не драматургійний Монблан до, сказати б, «чорного проекту» вітчизняного кіна.

Його матеріально-речовою альфою і омегою стала, як уже зазначалося, саме радянська фактура. Відтворена, як уже теж зазначалося, з різного ступеня успіхом-неуспіхом. Але — чи не завжди щиро. Категорія «щирости» — автентичної емоційної температури автора-режисера — неодмінно входить до його зу-

силь, спрямованих на «екранізацію» того чи того радянського факту, раніше суворо табуйованого цензурою⁸.

А проте над тієї фактурою належало бути і певній літературно-драматургійній надбудові. І ось тут радянська «чорна» серія відразу наштовхнулася на труднощі. Зрозуміло, вже не цензурні, а суто естетичні.

Інерція попереднього — і світоглядного, і самого кінематографічного — «процесу» з його численними глухими кутами, з його кон'юктурою, була така, що літературне узабезпечення тієї серії аж ніяк не встигало за безпосереднім відтворенням облуплених-щербатих «фасадів», а тим більше «чорних ходів» пізньорадянського «дому буття».

Сценаристика «чорного» фільму в радянському його виконанні доволі наївно зосереджується довкола зривання у ленінських термінах «усіх і всяких масок». Переважно з радянських інститутів. А особливо із тих, які раніше були «недоторканими». Від верхніх партійних поверхів до політичної поліції.

Безліч стрічок, що в них ті інститути постають у вкрай демонізованому вигляді. «Чорний» кіноконвеєр кінця 1980-х — початку 1990-х.

З одного боку, це ніби і відповідало певній історичній реальності, а з другого, — робилося у швидкому, саме конвеєрному режимі, на основі нашвидкуруч стандартизованої драматургії, де недавнє недоторканно-«біле» ставало підкреслено-«чорним». І навпаки.

Серед іншого, постає очевидна прикра розбіжність поміж згаданою кінооператорською автентичністю і неавтентичністю кінодраматургійною.

Дефекти останньої намагалися компенсувати якоюсь радикальною психологією сугестією сюжету, акторської гри, вкрай різких соціальних характеристик. Особливо тих, які «інверсували» раніше «недоторканні» стани, середовища, персони⁹.

Семантично радянське «чорне» кіно зачіпає рішуче всю радянську структуру в часі і просторі. Власне, у всій її хронології і — «от Либавы до Владивостока».

Зрозуміло, що драматургійного дихання у того кіна для такої амбіційної критики вочевидь не вистачало, і естетично знов-таки воно переконливо лише при безпосередньому відтворенні кризової радянської фактури.



Вадим Скуратівський у фільмі «Родимка», режисерка Любов Дроздовська

Здається, лише два фільми із того, умовно кажучи, циклу той моторошний фактурний пейзаж так само переконливо поеднують із соціальною критикою, яка потому тут переконливо ж переходить у суто метафізичне, екзистенційне представлення того, що Паскаль, а за ним Мальро називали — *«умовами людського існування»*. Йдеться про «Дні затемнення» Александра Сокурова і «Астенічний синдром» Кіри Муратової. Геніальний кінематографічний бемоль досліджуваного феномену, який, зрештою, за своєю художньою унікальністю уже виходить за його жанрові межі і вимагає окремого розгляду. Зберігаючи водночас у своїй будові безліч очевидних її зв'язків із фундаментальними ознаками радянського «чорного» мейнстріму (серед іншого, у віртуозній операторській роботі Володимира Панкова і Сергія Юріздицького).

Українське кіно, як бачимо, не залишилося осторонь тієї «чорної» кіноревізії світу, що відходив. Зрештою, «Астенічний синдром» екранним «бескидом» здійснюється над тим вітчизняним мейнстрімом, що його жанрова класифікація, естетична таксономія, ба навіть його елементарна каталогізація-номенклатура ще не стала предметом справді переконливих кінознавчих зусиль.

До речі, тут впадає в око немала сума дебютного і власне «студентського» кіна, позначеного тими чи тими ознаками «чорного» фільму — аж до «чорного» його гумору. Дивним чином повз

кінорецензентську увагу пройшли напрочуд цікаві та характерні «чорні» експерименти Сергія Рахманіна, соціально-критичні спроби Наталі Кіракозової, останній фільм-трилер Валерія Підпалого «Ніч самогубця» та десятки інших явищ того ж взірця. А поряд — уже зовсім неозорий український неігровий «чорний» ряд.

Отож, час збирати каміння, розкидане у безлічі жанрів і сюжетів тим обов'язково песимістичним кіном¹⁰.

KINO-KOLO. — 2003. — № 19

Примытки:

¹ Див. про це у циклі відповідних досліджень автора 1970-х років («Всесвіт», 1976, № 9, с. 162–170; 1977, № 4, с. 206–208; 1977, № 8, с. 170–178; 1978, № 1, с. 212–213).

² Загальні характеристики українсько-американського «диференціала» див. у нашій ст.: До українського портрета Америки // Сучасність, 1996. — № 10. — С. 50–63.

³ Характерна майже тисячолітня християнська рецепція-репутація Тіта Лукреція Кара як еталона егоїзму, найбільшого його поета. Фактично радянську «чорну» серію започаткував фільм Тенгіза Абуладзе «Покаяння» (робота над ним почалася ще на порозі 1980-х років). У цьому фільмові, в епізоді на кладовищі, поряд з могилою демонічного героя — могила поета на ймення «Лукрецій».

⁴ Пор. такий самий «пейзаж» південноукраїнського індустріального міста у «Шамарі» Наталі Андрійченко — фільм, у якому безперестанку змагається «українське поетичне кіно» з «чорною» естетикою (операторські її рекорди камери Володимира Баса).

⁵ Роботи Олександра Шумовича, Анатолія Сусекова, Олега Рунушкіна, Віталія Соколова-Олександрова, Олександра Шигаєва, Валерія Мартиненка, Володимира Пазікова, Володимира Кислицина та багатьох інших. Характерно, що один із найвидатніших операторів тієї орієнтації, покійний Валерій Федосов, узагалі переходить у режисуру, наближену до «чорного» фільму (його російсько-українська картина «Поїзд у Brooklyn»).

Пор. уже класичну роботу режисера і оператора Маріни Голдовської «Влада солонецька», що з неї розпочинається підкреслено «антикомуністичне» документальне кіно тієї доби.

⁶ Див. розлогий цикл робіт Юхима Левіна, які конкретно-архівно досліджують структуру тієї «апріорності».

⁷ В режимі уже історичного гротеску: радянські філософи часів «перебудови» притьмом кидаються, спрощено кажучи, у «спіритуалізм», ідеалізм, навіть у містику, тоді як радянське кіно — у той автентичний «радянський матеріалізм»...

⁸ Нагадаємо, що вимогу «щирости» як першооснови художньої творчости вперше в післясталінську епоху висунув літератор і... військовий юрист Владімір Померанцев (Об искренности в литературе // Новый мир. — 1953. — № 12). Як бачимо, вітчизняна мистецька історія дослухалася до тієї вимоги — десь лише чи не через сорок років (див. про це у нашій статті: Національний контекст «альтернативної» прози // Прапор. — 1990. — № 5. — С. 84–89).

⁹ Не останнє місце серед засобів радянського «чорного» фільму посідають агресивна, незрідка аж скандальна за своєю відвертістю еротика та насильство. «Еротичні» рекордсмени того циклу — «Кома» (реж. Нійоле Адоменайте і Боріс Горлов, 1989) та «Гіло» (реж. Нікіта Хубов, 1990). Зрештою, швидкість, з якою, приміром, Центральна студія дитячих і юнацьких фільмів ім. Горького перетворилася на один із «центрів» такого-от кіновиробництва — один із найцікавіших — соціологічних — аспектів проблеми.

¹⁰ За межами цієї розвідки, зрозуміло, залишається проблема подальшої еволюції носіїв того крайнього екранного песимізму. І в Україні, і поза її межами. Приміром, Александр Рогожкін після аж моторошного антикомуністичного трилера «Чекіст» (1991) з його безприкладними в історії кіна сценами масових страт взявся до свого помірковано-оптимістичного циклу про «національні особливості», а Александр Іванов-Сухаревський після гіперпесимістичного «Корабля» (1988) фактично залишив кіно задля політичної діяльності щонайагресивнішого — націонал-соціалістичного — штибу.

«АТЛАНТИДА» ЄВРЕЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ КІНОПРИСУТНОСТІ

Кому подобається, а кому й не подобається (мені особисто дуже подобається): єврейська, у широкому значенні, екзистенція будується на вкрай інтенсивній пам'яті, на безнастанній (головно писемно-літературній) фіксації своєї присутності у світі.

Рецензована книжка — і за своїм змістом, і за своїм українським оригінальним дизайном (художник Павло Фішель) — передовсім нагадує нам про культуру, ба навіть мистецтво такої фіксації.

У двох напрямках.

Єврейські кінематографісти України. Від 1910-х до 1940-х. Відповідна номенклатура; фактичність; чи не огроми ретельно-художньо відтворених тут текстів-свідчень тієї епохи, від кіноафіш до кінорецензій — у первісному їхньому вигляді. І так далі. Зусилля — чи не героїчні — кінознавців Юрія Морозова і незабутньої ентузіастки архівно-музейного кінозбирання Тетяни Дерев'янка.

Найхарактерніше в цьому виданні. Геть-чисто все, тут зібране, до останньої коми, ще зовсім недавно, у відому добу, було заборонене або забуте; сховане за сімома поліційними замками; або напівзнищене. Все тут зібране тоді перебувало не просто на периферії-маргінесі підрадянської пам'яті — воно було звідти викреслене, замальоване поліційними ж плямами. І не такою мірою чорно-чорнильними, як кривавими...

Вживаючи авторських образів, «атлантида» європейсько-української кіноприсутності опустилася, інтригами осатанілої історії, ніби аж на саме дно суспільного забуття. Отож, треба передовсім віддати належне авторам, які той необхідно-пістрявий кіноматеріал підняли — з того дна.

Кінопрокатники — на кшталт невтомного Сергія Френкеля. Ультраерудита. Котрий замість наукової чи юридичної кар'єри облаштував перші кроки української кінокар'єри (серед іншого, кінотеатр «Люкс» у Києві — на триста місць). Система тогочасної кінореклами та кінорецензування. Єврейська семантика того й того. Уже цілком стабільний випуск фільмів на єврейську тему в Одесі початку 1910-х (кінотовариство «Мізрах» спромоглося там подати чи не кіноепос — частинно документальний — єврейського буття від США до Палестини). Перші ентузіасти власне єврейської кінотеми — режисери, сценаристи, ділові люди кіна.

І все це треба було знайти, а точніше віднайти. Класифікувати (а така класифікація раніше і близько не облаштовувалася). Віднайти, зрештою, переконливу «диспозицію» величезного матеріалу.

І, нарешті, вся своєрідність уже матеріалу радянської доби. З одного боку він, схоже, кількісно грандіозний, а з другого, ніби аж обпалений історією (трагічна доля великого єврейського артиста Веніаміна Зускіна, що його мистецтво сьогодні віддає лише його, сказати б, кіноіконографія; смерть у засланні Олександра Вознесенського, засновника нині світової системи вищої кіноосвіти; смерть від ран у шпиталі солдата Григорія Григера, а раніше — знаного режисера; і так далі без кінця...). Зрештою, йдеться про трагічний принцип не лише всіх тих біографій, а й усієї «єврейської кінобіографії» того часу. Спотвореної догматом, кон'юктурою, цензурою тощо. І водночас усе ж таки невідпорно талановитої! У тих чи тих своїх фрагментах, персонах, епізодах. А й справді: красуня-артистка Тамара Адельгейм; режисери Абрам Роом (що його німий фільм «Привид, який не повертається» кінознавці США зазвичай називають — «великим»), блискучий Вільнер, Марк Донської (якого самі італійські «неореалісти» назвали батьком їхнього неореалізму...).

А проте — найголовніше. Колись Мирон Петровський (редактор рецензованого видання) сказав про літературу-ідиш «Атлантиди»: «Гітлер убив її читачів, Сталін — її письменників».

Рішуче вся єврейська кіносемантика, тут зібрана, історично, за своєю трагічною сутністю, то вже фіксація, у рухомому зображенні, останніх жестів тутешнього єврейського макрокосму — якраз напередодні його остаточної катастрофи. Кінокадри тієї

«Атлантиди», знятої якраз перед її зникненням... Себто — знищенням.

Оце вже справді унікальність усіх зусиль і заслуг авторів цієї книжки — від власне авторів до її видавців («Дух і літера»).

Зусилля ж художника Павла Фішеля, котрий, по суті, поєднав тут книжку про кіно з певними принципами самої кінопоетики, заслуговують окремої рецензії. Стільки ж вдячної, скільки й аналітичної.

KINO-KOLO. — 2004. — №21

ТЕОРІЯ



«Земля», режисер Олександр Довженко



*Кінооператор Данило Демуцький.
Кадри з фільму Олександра Довженка
«Земля»*



СОН У КІНОКОЛІ

*Щоб на той рік дождати сону топтати
(українська приказка)*

Валентіна Малявіна, незабутня Маша з Іванового дитинства, пригадує про свою першу зустріч з режисером. Андрей Тарковський, навіть не вітаючись, одразу запитав артистку: «*Ти бачиш сні?*»

Іванове дитинство чи не на чверть складається зі снів маленького героя. Але, зрештою, в кінематографі Тарковського сон є не лише темою, але й базовим методом цього кінематографа. Бергман про Тарковського — як про «*найбільшого майстра кіна, творця нової органічної кіномови, що в ній життя постає як дзеркало, як сон.*»¹

(Зрештою дзеркало тут, у Бергмановій дефініції, передовсім тотожне теж сну, за своєю «поетикою»; дзеркало і сон відповідно стають першометодом і відомого лабораторно-авангардистського фільму *Минулого літа в Марієнбаді* Алена Рене, фільму, що для його характеристики Вяч. Вс. Іванов доречно пригадав ахматовські рядки:

*Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.*

Так само фундаментальне значення сон має і для всієї кінематографічної суми самого Інґмара Бергмана. А також Фелліні, Антоніоні, що в них сновидіння стає як темою (передовсім у 8 ½), так і методом. Тобто способом до організації всього екранного часу і простору².

Більше того, вся вже столітня ретроспектива світового кіна, від стилізованих під снобачення Мельесових примітивів до згаданих абсолютних кіношедеврів і ...безберегої кінофантастики сучасної масової екранної продукції — це безперестанне звертання до сну. Як «семантично» (за змістом), так от і «методологічно», за самою морфологією кіна.

Цей інтерес, що він значною мірою і становить власне історію та естетику кіна, очевидно похідне від очевидного ж антропологічного факту: сон і відповідно сновидіння — то навічна характеристика «феномену людини» (Тейяр де Шарден). Відтак рано чи пізно (історично доволі пізно) сон і мав зумовити — якщо не саму появу кіна, то, принаймні, цілу шеренгу його першоознак, провідних рис і першохарактеристик.

...В останній третині минулого століття німець Капп розробляв тоді ще вельми екзотичну дисципліну — філософію техніки. Центральна у ній ідея Каппа — стільки ж проста, скільки й переконлива: техніка — то поспіль особливе продовження, подовження чи побільшення тих чи тих наших органів. Їхня так звана технологічна «органопроєкція». Каппову доктрину у нашому столітті повторив-поглибив один із найсильніших його інтелектів, великий мислитель і видатний інженер отець Павло Флоренський, що він і ввів у широкий вжиток Каппів термін «органопроєкція».

У ту геніально просту Каппову ідею вповні вкладається чи не вся історія техніки як «знаряддевого» посилення рішуче всіх людських органів, транспонування їхніх функцій в особливий — саме технологічний — простір. Від знарядь елементарних типу молотка чи сокири до пізніших, уже доволі складних приладів та устроїв.

Сновидіння ж тисячоліттями залишалось поза тими «органопроєкціями». Не було можливостей до його безпосереднього «технічного» продовження! Але зате яке справді абсолютне місце воно посідає — у красному мистецтві і мистецтвах пластичних, у мірадах тих чи тих «текстів» тих мистецтв. Довкола снобачення зосереджується також величезна міфологічна сума, що вона з часом еволюціонує у напрямі безлічі марновірств, містичних доктрин, пізніших окультних побудов та інших запізніх відгомонів тієї суми.

Таке враження, що людська культура впродовж тисячоліть

зосереджується, серед іншого, довкола того питання великого кінорежисера: *ти бачиш сні?*

Зрештою це й зрозуміло. Сновидіння — абсолютна складова, у термінах академіка Павлова, «першої», тобто дословесної, найдавнішої «сигнальної системи»³. Чи не перше образно-знакове утворення людської свідомости. Ніби особливий, персональний «дисплей» цієї свідомости, що на ньому вочевидь постає, водночас і конкретно й узагальнено, рішуче весь спектр цієї свідомости. Особливий наш «візуальний» щоденник і протокол, що з дивовижною послідовністю «записують»-фіксують наш досвід. Рішуче у всьому його подієвому, емотивному і т. п. спектрі. Без будь-якої «цензури», стороннього нагляду. І без якихось суто зовнішніх знарядь до знаково-образної діяльності. Тут людський мозок має свої, ще й досі малодосліджені «знаряддя», свої «перо», «пензлі», «фарби» і т. п. Ну і ще й особливі засоби до «звукозапису», що той обов'язково супроводжує снобачення.

...А тепер, лірично кажучи, уявимо собі всю тисячолітню муку культури, що в ній кожна її персона, кожний учасник її драми, всіх її діалогів, мають незвичайної психічної та естетично-художньої сили знаково-образну систему, яка, за всієї тієї її «сугестивности», не може вийти безпосередньо поза межі тієї перони.

Сон можна було переповісти, ба навіть «показати» за посередництва малюнків, картин ба навіть статуй (незліченні «морфеї» і взагалі «сплячі» персонажі світової культури). Але то були саме опосередковані, вкрай відчужені від автентичного ландшафту того «персонального» снобачення його — дуже перетворені — образи⁴.

Так було — тисячоліттями. Допоки кіно не вирішило — доволі переконливо — проблему справді автентичного «оприлюднення» снобачення, комунікативного його виходу за «персональні» межі.

Відтак — у широкому значенні — «ми» не тільки вже питаємо одне одного: *ти бачиш сні?* Ми вже, з появою кіна, можемо ті сні — *показувати одне одному*.

Щоправда, зрозуміло, не всі «ми», а лишень, скажімо, Тарковський, Бергман чи Фелліні. Але принципово, з тією появою, грандіозна проблема транспонування сну в загальнокомунікативний простір і вжиток культури була, загалом, вирішена.

Саме тому поява кіна постає як революція у самій системі «феномену людини». Звернімо увагу на всі муки «онтогенезу» мови у первісній дитячій поведінці. На зусилля, що їх докладає ще «домовна» дитина для переповідання свого досліду, переповідання, для якого у неї ще не вистачає мовних ресурсів і просто засобів. Щось схоже діялося і з людством, що воно впродовж довгого ноосферного часу намагалося усе ж таки якось переповідати досвід своїх снобачень, через літературу, через необхідно нерухоме тоді зображення, а чи навіть через театр (певні «сновидні» різновиди східних видовищ, типу традиційного японського театру і т.п.).

Але тільки кіно дозволило людству справді побачити його «сни». Техніка кіна — зрозуміло, в режимі інстинкту великого часу культури, а не лише завдяки щасливій інженерній ініціативі винахідників кіна — і стала тією особливою «органопроєкцією» сну. Не випадково перші відгуки на появу кіна вщерть переповнені його «порівняннями» зі снобаченням. Що, зрештою, потім стає загальним місцем тогочасного «передкінознавства».

Тут, певне, зіграли неабияку роль первісні характеристики кінозображення, тоді необхідно чорно-білого й німого. Що дивовижним чином збігається зі статистично великими числами суто чорно-білих і за звуком притлумлених снобачень людської більшості.

Так само дивовижно, що кінозображення, у подальшій своїй стрімкій еволюції, рухається у напрямі очевидної «органопроєкції» естетично розвиненіших систем і «поетик» снобачення.

Снобачення, зрозуміло, може бути інтенсивно-звуковим: і кіно із «дозвукового» свого стану переходить — у звуковий.

Снобачення може бути кольоровим — і кіно поступово оволодіває кольором. Спочатку суто технічно, а з появи *Тіней забутих предків* — і естетично.

Снобачення має незрідка аж примхливу подієву синтаксу, іноді вкрай парадоксальну — тож історія всіх різновидів монтажу, від Мельєса і далі, через Гріффіта й Ейзенштейна, аж до модерного кліпу, з дивовижною послідовністю повторює весь спектр тієї синтаксичної послідовності-парадоксальності.

Отже знакові засоби сну стали ніби основним методом кіна.

Водночас цей процес, саме у великому часі культури, уявляється лише скромним початком — семіотично ще більш значу-

щої і грандіознішої «екранної» події, можливо, вже й не такого віддаленого майбутнього.

...Бергман, з притаманною йому скромністю, зауважив, що сні у світовому кіні автентично може віддавати лише — Тарковський.

Але не виключено, що майбутня технологія (зрозуміло, звичайно, якщо у «феномена людини» є те майбутнє) зуміє в своїх «органопроєктних» зусиллях безпосередньо проектувати на майбутній екран — те чи те снобачення.

Славнозвісний фільм Енді Воргола *Сон* (1964) — з кількогодинним зображенням людини, що спить. А якщо цей фільм — то інстинктивний переддень-передчуття кіна, що воно фіксуватиме не тільки вже того, хто спить, а й саме його — сновидіння?

Перспектива, якої, зрештою, можна і вжахнутися. Зважаючи на таке «семіотичне» порушення сьогодні нібито абсолютної персональної людської суверенності... Але ж можна обрахувати й можливе естетичне могуття чийось майбутніх геніальних снів-фільмів.

Так кінематограф закономірно дійде до семіотичного краю своєї соціокультурної ролі — «органопроєктора» того безцінного антропологічного скарбу.

Людського снобачення.

KINO-KOLO. — 2001. — №9

Примітки:

¹ О Тарковском. М. Прогресс. 1989. С. 5.

² Див. про це у нашій кн. *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функція*. Частина I. К. *Поетія*. 1997. С. 40–48, 209.

³ И. П. Павлов. Полн. Собр. Соч. т. 3, кн. 2. М.-Л. 1951. С. 335-336.

Про характерний інтерес великого фізіолога до кінематографа див.: *Искусство кино*. 1968. № 8. С. 40.

Пор.: «Сновидіння і механізми пам'яті належать до протолюдського чи стоять у самих меж людської ери» (Пьер Паоло Пазоліні. *Поэтическое кино*. В кн. Строрение фільма. М. *Радуга*. 1984. С. 47).

⁴ Див. міркування на цю тему у книжці нині забутого французького культуролога: Louis Maury. *Le Sommeil et les Reves*. P. 1861.



«Іванове дитинство», режисер Андрей Тарковський



«Солярис», режисер Андрей Тарковський

«ВНУТРІШНЯ МОВА» ЯК ДЖЕРЕЛО КІНА. ПОПЕРЕДНІ НОТАТКИ

1968-го року письменникові Андре Мальро його друг, фахівець у царині «хімії мозку», казав про те, що за останні двадцять років, мовляв, ми дізналися про людський мозок більше, аніж за попередні п'ять тисяч...

До речі, незадовго до тієї розмови, американські вчені, використавши магнітофон, що на ньому записували так звану «егоцентричну мову» маленької дитини перед сном, остаточно дійшли висновку про виняткове значення тієї мови. Як про один із найфундаментальніших фактів людського існування¹.

...Дитина від трьох років до п'яти, засинаючи, безперестанку звертається — вголос — сама до себе. Це називається «інтеріоризацією внутрішньої мови». Тобто, перебуваючи у певному мовному колективі, дитина, у режимі надзвичайної психологічної та спеціально лінгвістичної інтенсивності, вбирає — і назавжди — у тих своїх вечірніх монологів усю приступну їй знакову суму відповідної мови. Саму її лексичну, граматичну та синтаксичну структуру. Перетворюючи ту знакову суму вже на свою особисту психологічну й узагалі екзистенційну власність. На «внутрішню мову», цю підкреслено індивідуалізовану редакцію мови «зовнішньої».

«Внутрішня мова» — наріжний камінь нашого, сказати б, помислення світу. На всі його явища вона, сказати б, спрямовує свій проєктор. По суті, «мова» ця — ніби наш особистий міт, що ним відтак ми повіряємо все приступне нам поле навколишнього світу. «Від трьох до п'яти»² і далі, аж до останньої миті нашого життя.

«Внутрішня мова», отже, один із найважливіших антропологічних фактів людського існування.

Зрозуміло, що людство так чи так помічало той факт ще здавна, задовго до американських «магнітофонних» експериментів. Помічала лірична поезія, пов'язана з нею і філологія, і фізіологічна техніка молитви, що в них ніби «озовнішнюють-ся» певні масиви «внутрішньої мови». Так само як і ті масиви проступають у маренні. Між іншим ув алкоголічному та наркотичному³.

Зрештою, доба романтизму, а за ним і психологічного реалізму тепер уже позаминуло століття ніби стенографують «внутрішню мову». Лев Толстой у своєму щоденникові вдавався саме до таких «стенографійних» експериментів. По тому Пруст і Джойс перетворюють той «потік свідомости» на основу своєї поетики.

І ось нарешті, у середині ХХ століття, «внутрішня мова» — власне, її феномен — отримує науково-академічне осмислення. Осмислення, яке засвідчує всю серйозність сучасної людини у її зусиллях до своєї екзистенційної самоідентифікації. «Внутрішня мова» — так само фундаментальний факт нашого існування, як народження та смерть⁴.

Проте дивним чином комплекс наукових дисциплін, що вивчає «внутрішню мову», якось пройшов повз ту її очевидність, яку можна назвати «візуальністю» цієї мови. Та ще й візуальністю напрочуд інтенсивною, антропологічно підкресленою.

Йдеться про те, що чи не кожна лексема і взагалі будь-яка складова «внутрішньої мови» обов'язково пов'язана з певним візуальним образом. Тобто згадана «інтеріоризація внутрішньої мови» вбирає у нашу свідомість, поряд з власне мовою, ті чи ті наочні складники довколишнього світу, ті чи ті візуальні його прояви.

Інакше кажучи, «внутрішня мова» — то ніби «фільм», який безперестанку демонструється у глибинах нашої свідомости. *«Світ уявлень, похованих у ночі нашого «я»»*, — як колись обмовився Гегель, — то поєднання власне мовного й підкреслено візуального⁵.

Свого часу фінські психологи, вивчаючи середньовічні протоколи-допити їхніх земляків-селян, спробували довести, що тоді «внутрішньої мови», мовляв, не було... Насправді ж мова ця напевне з'явилася чи не водночас з народженням мови звукової, десь у розповні так званого Верхнього Палеоліту. Зрозуміло, що

ще раніше в свідомості першоплюдини складався і «лексикон» її зорових вражень від навколишньої дійсності⁶.

Отож, людство ось уже декілька десятків тисяч років дивиться той «фільм». Відтак певна сума явищ людської культури постає як спроба вивести той «фільм» із індивідуальних «психопечер» назовні.

Зрештою, можна уявити той варіант — на жаль, ще не здійснений — психолінгвістики, який цілком зосереджений на умовах «озовнішнення» «внутрішньої мови» як головного факту людської мовної поведінки взагалі.

Але залишимо ту проблему лінгвістиці. Тепер, коли кінозображенню виповнилося століття з чимось, чи не час замислитися над його появою — не просто в історичному, а й спеціально антропологічному контексті. Нескінченний сеанс згаданого «внутрішнього» перегляду, зрештою, повинен був у режимі певного антропологічного інстинкту скінчитися спробою виведення того «внутрішнього» квазіфільму на якийсь зовнішній «дисплей». Що, зрештою, і трапилося насамкінець XIX століття.

То був час напруженого вдивляння людини — принаймні, європейської, — у свої, за висловом С. С. Аверінцева, *«психологічні утробы»*. Поезія від французьких символістів до Рільке, «психологічний роман», інтимне листування, щоденник — усе це постає як безперестанні екскурси до тих глибин. Поряд із цим перші авангардистські спалахи в науково-академічній царині також зосереджуються на тих «утробах».

Отож, коли у Парижі Джеймс Джойс казав Сергію Ейзенштейну, після «домашнього перегляду» «Панцерника «Потьомкіна» про те, що *«ми з вами робимо одну й ту ж справу»*, то це був зовсім не комплімент. Це була констатація завершення цілого періоду паралельних зусиль різних царин культури в напрямі до «виведення назовні» «внутрішньої мови». Виведення, що його найбільш ефективно здійснило кінозображення — самою своєю появою.

Європейська культура сприйняла на своїх горішніх поверхах той тоді підкреслено «низовий», майже ярмарковий кінофеномен саме як прорив у доти візуально загерметизовані «психологічні утробы». «Потік свідомости», починаючи з Толстого, Дюжардена, Петера Альтенберга та інших попередників Пруста й особливо Джойса, впевнено утверджується в красному письмен-

стві. Але ж «внутрішня мова», як виявляється, то не лише слово, а й зображення! Та ще й рухоме, незрідка аж динамічне. Отож, у системі культури як ноосферного явища колись та повинна була відбутися проекція назовні як словесної, так і візуальної субстанції «внутрішньої мови». Спочатку це і відбулося в літературі, потім — на першоекрані, в «палеофільмах» Тимченка, Люм'єрів, Складановських і всіх інших гросмейстерів кінозображення першої його генерації.

Відтак на екранах усіх їхніх різновидів, технічних, естетичних та інших, ми нарешті бачимо «світ уявлень, похованих у глибинах нашого «я». **Вперше за декілька десятків тисяч років активної присутності людини в біосфері.**

У зв'язку з цим належним чином потрібно побудувати нову кінознавчу модель — з огляду на «внутрішню мову» як на свого роду знаково-семіотичний знаменник кінозображення, його особливий естетичний коефіцієнт.

Принаймні, такий погляд на кінозображення пояснює колосальний інтерес до самої його появи з боку авангардистської літератури й авангардистської ж науки (Анрі Берґсон, Фердінанд де Соссюр, Бодуен де Куртене та інші). Такий погляд ніби «декодує» також і так само напружений інтерес до кінематографа й людської маси з її взагалі-то сильними колективними семіотичними інстинктами, і газетно-журнального «мейнстріму» 1890–1910-х років. Що його центральною, по суті, кінотемою стає саме інстинктивне наближення «внутрішньої мови» і кінозображення. У тисячах віршів, нотаток та інших жанрів масової періодики⁷.

Семантично та методологічно це наближення завершує на порозі 1930-х могутня думка Ейзенштейна-теоретика, що його «ґрундпроблем» тоді стає саме семіотичне співробітництво «внутрішньої мови» і кінематографа. Характерно, що при цьому Ейзенштейн безперестанку радиться-консультується з великим психологом Львом Віготським, що той першим у своєму цеху подав загальний, але чіткий психологічний ландшафт «інтеріоризації» внутрішньої мови дитиною. (Зрештою, до самої трансформації «внутрішнього» у «зовнішнє» в царині мистецькій Віготський ставився негативно, як до непотрібної забаванки сучасної цивілізації: на його думку, якщо мистецтво, як виявляється, тільки і є, що такою «трансформацією», то навіщо воно потрібне?!

Схожі радикально-скептичні думки він висловлював не тільки Ейзенштейну, якого всерйоз умовляв залишити мистецтво, але й Осіпу Мандельштаму). Трохи пізніше Ейзенштейн уже за умовинами знавсінілого часу, трохи «маскував» той свій «ґрунд-проблем». Але взагалі-то всевіт Ейзенштейна-теоретика й далі обертається довкола цього свого інтелектуально-естетичного полюсу. Скажімо, ейзенштейнівський проект «пушкінського фільму» про «утаенную любовь» (Юрій Тинянов) поета — фактично зосереджується знов-таки довкола «внутрішньої мови» і самого Пушкіна, і його поезії⁸.

Але, звичайно, понад усе проблема кінозображення як особливої семіотичної експлікації «внутрішньої мови» виявляє свою методологічну ефективність у зв'язку з очевидним, і за умов сучасної цивілізації неунікним, поділом світу кіна на «авторське» і, сказати б, «масове».

Те, що «авторське» кіно від французького «поетичного реалізму» до українського власне «поетичного кіна» постає як особлива лірична трансляція індивідуальної семантики «внутрішньої мови» (зрозуміло, за змістом своїм дуже різної у носіїв різних культурних традицій), це, здається, вже постає доконаним фактом кіномистецької історії.

З іншого її боку («масового»), «сеанс мітологічний» (К. Т. Теплиць) кіна «жанрового», «популярного», «комерційного» і т. п. засвідчує залежність такого кіна від масивно колективних форм «внутрішньої мови». Власне, від тих моделей її «інтеріоризації», які цілком залежать від панівних у суспільстві ідеологічних паролів, мітів. І взагалі від «надособистих» стихій у тому суспільстві. І тоталітарного штибу, і, як виявляється, у суспільстві індустріальному — і ось-ось уже постіндустріальному...

Зрештою, тут не перелічити можливих когнітивних ефектів потенційної антропології кіна — у напрямі виявлення в ньому тих чи тих археологічних шарів «внутрішньої мови». Фактично після вйстя С. М. Ейзенштейна студії над цією «екранованою» галуззю «феномена людини» чи не припинилися (тут становлять винятки лише зусилля таких поціновувачів і дослідників проблеми, як П'єр Паоло Пазоліні-теоретик і от великий російський вчений Вяч. Вс. Іванов).

Що ж. За словами того ж Пазоліні, ми безперестанку, до кінця свого життя, дивимося той особливий «кінематограф».

Тож попереду, у студіях над людським мозком як автентичним кінопроектором світового екрана у всіх його проявах і варіантах, від відеодомофона до фільмів-фаворитів найавторитетніших фестивалів, багато плідних несподіванок і ще плідніших результатів.

KINO-KOLO. — 2002. — №16

Примітки:

¹ Узагальнення цієї проблеми та основну літературу про неї див. у кн: Роман Якобсон. Избранные работы. Предисловие доктора филологических наук Вяч. Вс. Иванова. М.: Прогресс, 1985. С. 49-50, 294, 316 і далі.

² Пор. фактично на цій проблемі зосереджену роботу нашого земляка Корнія Чуковського «Від двох до п'яти» (перше видання — 1928 рік), а також доробок іншого нашого співвітчизника, харків'янина Миколи Жінкіна, великого психолога і водночас у край цікавого, хоча й призабутого кінознавця і кіносценариста.

³ Алкоголізм великих і взагалі поетів від Тредьяковського до Поля Верлена і далі — факт, очевидно, не лише побутовий. Так само як і вживання наркотиків художниками слова від де Квінсі до Олдоса Гакслі та Мішо.

⁴ Загальний пейзаж проблеми див. у першому розділі нашої роботи: Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функція. Частина І. Київ.: Поезія, 1997. С. 20–65.

⁵ Те, що академічна психологія та лінгвістика не дуже помічали візуальність «внутрішньої мови», очевидно, зумовлено «мовноцентричністю» європейської цивілізації ХІХ ст. Див. про це у нашій ст.: Біля витоків кінематографа // Всесвіт. — 1974. — № 11. — С. 181–189.

⁶ Див. про це численні зауваження Пазоліні-теоретика: «Поэтическое кино». В кн.: Строение фильма. Сб. ст. Сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1984.

⁷ Див. на цю тему цикл робіт Міхаїла Ямпольського, Кірілла Разлогова та Юрія Цив'яна.

⁸ Узагальнення цього аспекту в спадщині Ейзенштейна див. у циклі праць академіка Вяч. Вс. Иванова, а передовсім у його кн.: В. В. Иванов. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976.

КІНОЗОБРАЖЕННЯ: ОЗНАКИ СПАДКОЄМНОСТИ

Десь на самому схилку Середньовіччя виникає термін «геологія». У тому своєму першозначенні геологія — то вся сума знань і уявлень про матерію Землі. Сказати б, «матеріалознавство» у найширшому сенсі¹.

То була доба, коли в людську свідомість і відповідно в людську зницію входить, у режимі якоїсь грандіозної світової сенсації, неймовірна кількість візуальної інформації про довколишню матерію. Отож потрібні були якісь нові «знакові» інструменти для сприйняття, збереження і передачі цієї інформації.

Спочатку цим засобом і стало новоевропейське малярство, яке, замінивши попереднє символізоване («іконне») зображення, з надзвичайною естетичною і власне комунікативною енергією віддає ту «геологію» світу, всі багатства фактури, кольору і т. д. його свіжовідкритої тоді матерії².

Ніколи ні до того, ні за тим, зображення у людській культурі не досягало такої сугестивності. Воно, десь від Джотто до кубістів (хронологічні межі того естетичного цвітіння), відтворило саму пластику приступної європейській зниці матерії. Маркс якось сказав про філософію Бекона, Шекспірового сучасника, що в ній *«матерія посміхається людині чуттєвою посмішкою»*. Якщо цю метафору спрямувати в бік славнозвісної посмішки Джоконди, то, замість риторики про її загадковість, погодимося з тим, що з того надпортрета нам так само посміхається матерія. З жіночого обличчя і справді загадково узагальненого ландшафту за ним.

Що було першоосною пластичних мистецтв — від тієї «посмішки» й далі, аж до «революції» Пабло Пікассо, що та насправді завершувала те новоевропейське замилювання матерією?

Зрештою **всі** школи, **всі** поетики і **всі** стилі посередньовічної пластики передовсім занурені у споглядання згаданої «геології». Художник пильно вдивляється у приступну для його тренуваної зіниці будову матерії і в тій чи тій естетичній тональності переносить її на полотно чи папір і т. п.

На зламі XIX–XX ст. з різних причин починається криза такого зображення. У XX столітті маємо леїони талановитих художників, та вони, проте, вже не можуть повторити-продовжити попередній розквіт. *«Кризис безобразия»* — бурчав російський марксист Плеханов на одній із перших виставок кубістів. Не бачив він, на його естетичне щастя, біжучих «постмодерністських» вернісажів... Ідеться, зрозуміло, не про «оцінковість» нинішнього зображення, яке взагалі-то давно вже не є зображенням у попередньому значенні слова. Значенні, що воно часово народилося десь поряд зі словом «геологія» і вичерпало себе у грозі і бурі минулостолітніх мистецьких новацій³.

Словом, відтак матерія вже не посміхається глядачеві з новоєвропейської картини... Останню, крок за кроком, теоретики фундаментально переорієнтували в напрямі зовсім інших властивостей і функцій, що вже перебувають поза межами наших тут дослідницьких інтересів. Скажемо лишень, що те теоретизування ніби відклалося від попереднього мистецького пафосу матерії — саме у напрямі апофеозу певних «ідей». На самому початку того століття і того процесу Зінаїда Гіпшус, жорстока майстриня миттевого памфлетного образу, так віддала ту «заідеологізованість» — з приводу появи грубезної книжки палкого «ідеаліста» Акіма Волинського про Леонардо да Вінчі: *«Диви-но. Статуї від картини відрізнити не може, а пише про мистецтво»*.

Отож матерія тоді хутко зникає і з тогочасної фізики, що стрімко входить у свої перші «нуклеарні» сюжети, і з тогочасного малярства. Але постає, у режимі якоїсь дивовижної історичної та естетичної компенсації, ситуація Кероллового Чеширського Кота. Що він зник, але посмішка його залишилась. Посмішка Джоконди ніби мала зникнути з виднокругу цивілізації-XX. Зникнути розом з картиною, що вона сама емблематично зникає тоді із Лувру (вельми характерно, що паризькі детективи простодушню, але інстинктивно-геніально у тому зникненні тоді звинувачували паризьких же першоавангардистів, зокрема, Аполлінера). Так само емблематично російський провідний

футурист твердив, що *«Джоконду треба вкрати»* (*Облако в штанах*).

Що ж, у великому часі культури вона була таки вкрадена. Але посмішка її залишилась.

У кінематографі.

Десь на початку 1970-х у нових системах усесвітнього опитування щодо найкращих фільмів усіх часів і народів, замість фетишизованої їхньої номенклатури, встановленої Бельгійською сінематекою-1958, несподівано з'явилися стрічки, що їх раніше тлумачили як хоча й важливий, але суто позаестетичний — технічний — феномен. Ідеться про, сказати б, «палеофільми» братів Люм'єрів. Передовсім — *Вихід робітників із заводу Люм'єрів, Годування дитини і Прибуття поїзду на вокзал Ля Съота*. Що ж у них раптово побачила кінознавча зіниця нової генерації?

Не ображаючи зусиль і смаків тих 117 суперкритиків-суперкінознавців з 26 країн світу, що колись витворили ту брюссельську номенклатуру найбільших кіношедеврів, належить сьогодні визначити, що вони тоді у ній, у режимі ностальгії за своєю молодістю, зафіксували саме її смаки й уподобання. Необхідно «ліві» й за естетичною, і, зрештою, за політичною позиціями. Люм'єрівським ніби «кінопримітивам» не було там місця. Принаймні саме за «естетикою». А проте спливав час, і по тому ставало все очевидніше: саме з тих стрічок і розпочинається ніби новий сеанс культури — «кіносеанс» — що він чи не повністю успадкував генеральний досвід попередніх пластичних мистецтв. А власне їхнє кількастолітнє напружене вдивляння у матерію світу, у всю його, у згаданому значенні «геологію»⁴.

На перший погляд, таке розуміння «спадкоємності» кінематографа вже доволі традиційне. Великий французький романист, видатний мистецтвознавець, а також добрий кінорежисер Андре Мальро у своєму кінознавчому трактаті взагалі твердив, що європейське малярство закінчується кінематографом⁵. Але тут ідеться про дещо інше. Про те, що кінозображення за самою своєю основоположною структурою виникає як особливий семіотично-інформаційний спосіб і засіб до відтворення отієї «посмішки матерії». Це зображення ніби продовжує, метафорично кажучи, той невимовний вираз на обличчі Леонардової героїні.

На чорнотропах, скажімо так, пізньоевропейської історії пластичні мистецтва, з різною мірою стильових і персональних

швидкостей, відійшли від свого попереднього пафосу матерії, від згаданого водночас і подивованого, і приязного її споглядання.

Беремо, приміром, зовні простий і просто популярний приклад того споглядання. Шишкінську пейзажистику, що про неї сучасники писали як гранично точне відтворення і відповідних «рослинних форм», і — «самої місцевості під деревами» (самої фактури каміння, глини, піску, взагалі ґрунту і т. д.). «Натуралістична, вкрай точна фіксація природи», — вже невдоволено писали на початку 1930-х, додаючи, що художник узагалі схильний, у тій своїй точності, до «сентиментально-міщанського» замилювання пейзажем.

Схоже на те, що насправді шишкінська пейзажистика — то інстинктивне передчуття швидкої екологічної катастрофи середньоросійського ландшафту. Що його води, поле, а особливо ліс насамкінець ХІХ століття стають першою екологічною жертвою індустріальної цивілізації. Який вже там *Корабельний гай* (один з останніх, уже передсмертних, витворів художника)... Саме тих років усі ті ліси були нещадно вирубані «диким капіталізмом» — обставина, що стала одним із предметів чи не відчаю Чайковського, Чехова і от Шишкіна. Його пейзажі, отже, то ніби останній парад того ландшафту — засобами маляра й аквафортиста.

Зрозуміло, що острівці того ландшафту, попри подальший тутешній екологічний апокаліпсис, усе ж таки збереглися. Та вже не могла зберегтися відповідна художня стилістика. Адже нема нічого дивнішого, аніж радянсько-соцреалістичне «оксюморонне» поєднання — та ще й в одній художницькій особі — «рівного» собі традиційного пейзажу і пейзажу індустріального...

Отож за умов стрімкого зникнення пластичних мистецтв органічного характеру, функцію того замилювання матерією, у всіх його жанрах, прибрав саме кінематограф. Починаючи з Люм'єрів. З геніально-простодушним інстинктом у їхніх першострічках — до того замилювання.

...Освальд Шпенґлер з його глибоким скепсисом до всіх вимірів сучасної йому цивілізації саркастично висловився щодо імпресіоністів: пейзажі Рембрандта перебувають у космосі, тоді як їхні — біля станції підміських поїздів.

Ту станцію ми, власне, бачимо в *Прибутті поїзду. У Годуванні дитини* ми бачимо ніби фрагменти тієї підміської ж при-

роди: дерево, що ось уже понад сто років живе своїм абсолютним естетичним життям «нагорі» одного із кадрів того *Годування*. Те саме дерево, що на нього так несподівано — ніби вперше побачила — наштовхнулося нарешті кінознавче око. Нея Зоркая якось зауважила, що те дерево в тому кадрі — художня подія не менша, аніж саме годування.

І, нарешті ж, кінематограф у найвищих своїх зразках повертається таки й до пейзажів, що перебувають у космосі.

Та ж Зоркая пригадує, що Андрей Тарковський будь-яку нову роботу в кіні обрядово розпочинав з перегляду довженківської *Землі*. А передовсім її пейзажів, розташованих саме у космосі. Тарковський на зустрічі із синефілами з Варшавського університету називав її «своїм кінематографічним університетом». Нея Зоркая говорила, що предметом найбільших естетичних екстазів російського режисера й була кінопейзажистика режисера українського⁶.

(Ті справді «космічні пейзажі» *Землі* (по тому, напевне, й привели Тарковського до створення в *Солярисі* — лабораторним шляхом, зрозуміло — таких пейзажів у власному значенні)⁷).

Таким чином, кінематограф дуже енергійно і дуже послідовно в цьому жанрі цілком постав як спадкоємець попереднього художнього процесу. Але тут ідеться вже не просто про окремий жанр — як у цьому от випадку, — а про загальний **принцип кінозображення**. Як свого роду мікро- і макроскопу матерії, безберегої «геологічної» суми світу. (А з певного часу, можливо, вже й космічної суми — Всесвіту).

З надзвичайною вправністю кінематограф перехопив відповідну естетичну ініціативу, втрачену пластичним цехом.

Схоже на те, що в ієрархії сучасних кінопредметів верхнє, «аристократичне» місце посідає, зрозуміло, той екран, який з особливою естетичною достеменністю вдивлявся і вдивляється у субстанцію світу. Екран — від класичних скандинавських стрічок (передовсім «шведської школи» 1910-20-х років) до того ж Тарковського — вдивляється у світ усїєї його візуальної шкали з енергією, що вона цілком відповідає найбільшим епохам європейської пластики.

У цьому відношенні особливий інтерес становить кінооператорське мистецтво найбільших його зразків. Від Данила Демуцького до Грета Толанда, Джанні Ді Венанцо, Джузепе Ротунно

аж до «київської школи» героїчного її періоду — це мистецтво, ба навіть поза тим, чи було воно опосередковане високою режисурою, чи залишилося поза нею — постає саме як перетворена спадщина минулого⁸. Доби вказаного «пластичного» розквіту.

Але спадкоємність кінозображення як самого принципу сучасної цивілізації, що вона, як бачимо, усе ж таки зберігає *«тосмішку Джоконди»* навіть після зникнення останньої, поширюється не тільки на високе кіно.

Безберегий кінокітч, що з деякого часу вже виказує монополістичні амбіції — у бік свого роду абсолютної екранної домінанти у нашій сучасності, — поряд з усією своєю естетичною незугарністю і просто незграбністю дивовижним, досі малопоміченим чином зберігає певні змісти попередньої мистецької доби.

Йдеться про те, що, по суті, вся історична сума європейської пластики від часів так зв. болонської школи і далі розгортається в напрямі нерівної естетичної та іншої конкуренції, з одного боку, сказати б, автентичного малярства чи графіки, що пильно вдивлялися у світ, у глибини його матерії, а з іншого, суто «академічної» традиції, що відтворювала не так речову реальність, як певний усталений її канон. Заздалегідь визначений алгоритм її явищ, предметів, самих мізансцен.

Що ж, у *Панцернику «Потьомкіну»* режисер у славнозвісній монтажній фразі *«заревли леви»* використав, серед іншого, анімалістичну скульптуру мистця саме із «болонської школи». Річ у тім, що та академічна традиція, попри пізніші до неї претензії, зберігала певний надважливий принцип людської, передовсім середземноморської, культури. Культ людського тіла. В його підкресленій анатомічній реальності.

Сучасний кінокітч якимось парадоксально, але зберіг той принцип. У двох своїх провідних семантиках: тіло вправного атлета і тіло красуні-кінодиви. Це якийсь трохи аж комічний, безсумнівний відгомін відповідної академічної традиції, що вона упродовж кількох останніх століть невпинно милувалася цими тілами. Ренуар-старший з його «актовими» красунями — своєрідний, але безсумнівний дериват академічної традиції, «салону». Ренуар-молодший приводить світ тих красунь у кінематографічний вимір. Але імперія кінокітчу і без нього одразу здогадалася переповісти своєю мовою, ще й позначеною такою чи не катастрофічною динамікою, ті «протагоністичні» постаті академічно-

го малярства. Надати тієї рухомості тим тілам, що раніше перебували, сказати б, у ситуації неунікного стоп-кадру⁹.

Від самого початку кіна вони почали рухатися. Та ще й з підкресленою швидкістю.

Що ж, окрім людини, інших суб'єктів людської культури, зрозуміло, немає. Академічна пластика, отже, не тільки мала право на свій головний предмет — вона його століттями віддавала-відтворювала-зберігала.

І, зрештою, мав з'явитися якийсь інший семіотичний спосіб до подовження тієї неунікної за своїм походженням і культурним функціонуванням змістовості.

Кітч у кіні продовжує минуле, по суті, так само енергійно, як і «кіно високе».

І хто знає, чим скінчиться це безконечно своєрідне — «кінематографічне» — інобуття попередньої культури.

Принаймні те, що ноосферне будівництво, за всієї спазматичності історичного процесу, намагається, аж із загадковою енергією, зберегти старі свої змісти у нових «технологічних» міхах, засвідчує — всю серйозність цього будівництва¹⁰.

KINO-KOLO. — 2001. — №11

Примітки:

¹ Термін набуває спеціального значення лише наприкінці XVIII ст. — у Фрайбурзькій берг-академії, де певний час навчався романтик Новаліс (див. художню спробу тогочасного його кінопортрета у недавньому німецькому фільмі *Новаліс*).

² Загальну ретроспективу становлення новоевропейського зображення — у напрямі його подальшої еволюції до кінозображення див. у нашій кн.: *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функція*. ч. I — II. К. *Поетія — Іван Федоров*. 1997.

³ Ретроспективу цієї кризи глибоко віддає — хоча й незрідка у збитково-фейлетонній манері цикл робіт російського марксиста радянських часів Михайла Ліфшиця.

⁴ Див. ст. автора: *Біля витоків кінематографа. Всесвіт*. 1976, № 8. С. 170–78. Скільки тисячоліть кінематографу. *Всесвіт*. 1976, № 11.

⁵ Див. ст. автора: *Пам'яті Андре Мальро. Всесвіт*. 1977. № 4. С. 177–85.

⁶ Див. спробу віддати цю проблему у відеофільмі Сергія Маслобойщикова *Дві сім'ї* (студія *Контакт*, 2000), присвяченому родинам Тарковських і Тобілевичів.

⁷ Див. про те ж: Вол. Войтенко. *Біля розритої Звенигори. На екранах України*. 10. 09. 1994.

⁸ Див. спробу поставити цю проблему в теоретичних роботах Маріни Голдовської, що вона є водночас і практиком у відповідній царині. Сам термін — «київська школа кінооператорського мистецтва» — був запропонований ще 1971 р. Леонідом Черватенком (у зв'язку з роботою оператора фільму *Комісари* Олега Мартинова).

⁹ Див. роботи автора: *З нотаток про масову культуру*. *Всесвіт*. 1976, № 9: *Велика пригода і історія: до соціально-психологічних основ масової культури*. *Всесвіт*. 1977, № 11.

¹⁰ Див. про це у циклі робіт автора, присвячених генезі поняття ноосфери у В. І. Вернадського. *Всесвіт*. 1988, № 3. С. 183–85 та ін.

ІЗ НОТАТОК ДО ПРОБЛЕМИ КІНОЗОБРАЖЕННЯ

Чи не найпопулярніша теза філософії історії: її, історії, неімовірно прискорення в останнє століття. Процеси, що раніше розгорталися впродовж тисячоліть, у ХХ столітті почали здійснюватися за лічені роки. А то й сезони.

Кінозображення — власне «суверенна» його історія, семіотична його доля — тут не лише не становить винятку, а й виразно підтверджує правило того «прискорення». З дивовижною послідовністю воно — десь від люм'єрівських «палеофільмів» до перших «абстрактних фільмів» В. Еґґелінґа й Г. Ріхтера (1919) та «Механічного балету» Ф. Леже (1924) — відтворило певні знакові маршрути зображення взагалі. Приміром, від доби верхнього палеоліту до появи того ж таки кінозображення...¹

На початку ХІХ століття французький лікар-гуманіст, доктор Ітар, зробив величезну послугу людству. Докладаючи неабияких зусиль, він повернув до цивілізації так звану «вовчу дитину», — бретонського хлопчика Віктора, — якого, через обставини, «виховала» вовча зграя. Доктор Ітар ретельно занотував у своєму щоденнику многотрудний процес повернення Віктора зі «звіриного» в «людське». Повернення, впродовж якого Ітар терпляче пояснював «вовчому» хлопчикові, по суті, першоструктуру людської цивілізації. Головні її конвенції, правила, вимоги, особливості й т.ін. Відповідним чином, щоденник французького доктора перетворився на один із перших у Європі трактатів, сказати б, із «культурної антропології»!²

Серед іншого Ітар розповідає, як він навчав Віктора розрізняти — реальний предмет (склянку з молоком) та його знак (рисунок цієї склянки). А потому, доволі швидко, доктор навчив Віктора розуміти продовження того заміщення (предмета його знаком) — у вигляді написання слова «молоко» (lait).

Свідком тих доволі успішних зусиль доктора Ітара став філософ Жозеф Дежерандо, — на жаль, нині призабутий автор піонерських, об'єктивно семіотичних праць із питань психіки та поведінки первісної людини, глухонімих та сліпонароджених. Отож із приводу Ітарових зусиль Дежерандо зауважив: завдяки їм Віктор за вкрай короткий час пройшов шлях, що його людська культура взагалі-то долала впродовж багатьох тисячоліть.

Власне, Дежерандо мав на увазі «мандри» Вікторової рецепції — спочатку реальної склянки-з-молоком, потім її заміщення у вигляді рисунка й, нарешті, самого слова «молоко», вимовленого, а згодом написаного.

По суті, з того педагогічного жесту доктора Ітара й того до нього коментаря Жозефа Дежерандо розпочинається творення всієї, нині вже аж грандіозної суми сучасної науки-про-знаки — семіотики³. При цьому весь еверест її спостережень, висновків і текстів «індуктивно» цілком укладається в ситуацію «знакового» навчання Віктора: рішуче всі семіотичні зусилля людини підлягають неодмінному їх «синтаксисові» — у вигляді семіотичного ж таки заміщення предмета спочатку знаком-«іконом» (себто зображенням у власному значенні), а потому знаком-«символом». Знак-«ікон» безпосередньо відтворює той чи той предмет, знак-«символ» — суто умовно⁴.

Відповідно пригадаємо найбільші масиви такого відтворення світу — знаки-«ікони» пластичних мистецтв і знаки-«символи» людської мови (висловлюючись нинішніми цеховими термінами — «природної мови»).

Весь семіотичний космос людини — й на рівні всієї її присутності у світовому часі, й у ті чи ті типологічно виокремлені його періоди, й на рівні індивідуального існування (онтогенезу) — з дивовижною послідовністю й необхідністю зміщується від того чи того знака-«ікона» до того чи того знака-«символу». У цьому процесі безліч різних ретардацій та інверсій, але всі вони обов'язково здійснюються на саме такому тлі цієї генеральної семіотичної еволюції⁵.

У зв'язку з цим повернемося до кінозображення. Як таке воно виникає-постає у вигляді свого роду завершення новоевропейського семіотичного процесу десь від Джотто й далі, через грандіозний досвід європейського, в широкому значенні, «реалістичного» малярства та інших супровідних щодо нього мистецтв, до

фотографії і ось кінематографа, які інформаційно-семіотично той процес завершують. У фото- й кінозображенні знак-«ікон» досягає граничної інформаційної повноти⁶. «Годування дитини» чи «Прибуття потяга на вокзал Ла-Сьйота» — то грандіозні крапки-резюме насамкінець згаданого новоевропейського знакового маршруту, знаки-«ікони», які обіймають рішуче всю предметну суму, що входить до їх інформаційного поля.

А потому кінозображення — в безлічі «жанрів», у незліченних своїх евристично-пошукових жестах — намагається віднайти «означення» довколишнього світу, на якому зупинилася та чи та кінозіниця, через оптику й семантику вже знака-«символу».

Ноосферне будівництво від перших його кроків до перших розвинених культур витратило чи не тисячі й тисячі років на згадану еволюцію від знаків, що безпосередньо означали дійсність, до знаків, що її відтворювали — вже суто умовно.

Якщо вірити авангардистській лінгвістиці минулого століття (академік Марр і його школа), то людська комунікація починається зі знаків-«іконів» мануальної (жестової) мови й лише потому переходить у суто символічні стихії мови звукової⁷. Ще очевидніше нині, що зображальна діяльність людини розпочинається з дивовижного первісного «реалізму», і лише потім, на його основі й, по суті, на його руїнах виникають символічні ряди та відповідні способи в тій знаковій діяльності. Серед іншого, це засвідчує «історія» всієї світової орнаментики, що аж обрядово починалася з чіткого відтворення певної предметности, котра лише потому зникала у своїй очевидності, «символізуючись» аж до її невпізнання⁸. Так само всі способи людського письма починаються з піктографії, «рисункового» відтворення того чи того предмета; затим з'являється ієрогліфіка, яка лише почасти зберігає «контури» тієї предметности й — уже зовсім пізно! — людство наштовхується на звуко-зоровий алфавіт, цей ніби семіотичний рекорд суто «символічних» змагань нашої знакотворчості⁹.

Узагалі вся сума людської культури у своїй часово-історичній диспозиції постає саме в цьому напрямку — її грандіозних семіотичних еволюцій...

Кінозображення у гранично скороченому часовому режимі ті еволюції повторює. Суто лабораторні експерименти у вигляді згаданого «абстрактного кіна», що з'явилося всього десь через двадцять із чимось років після перших люм'єрівських кіно-

сеансів, — то зовсім не ексцентрика тогочасної художницької богеми, а неунікне похідне від неунікного ж таки зміщення будь-якого зображення — від «безпосереднього» до символічно опосередкованого. «Абстрактне», «абсолютне», «чисте» кіно перших його зразків на рівні іманентного інстинкту — й зображення взагалі, й кінозображення — повторює тут із лабораторною чистотою загальний семіотичний шлях культури.

Іншого немає.

З одного боку, сучасні екранні мистецтва, здавалося б, загалом відмовились від таких радикальних «абстрактних» експериментів, від тотального «іконічного» заміщення довколишньої предметності в екранному зображенні — геометричними (чи просто геометризОВАНИМИ) символами, цими доволі пізніми семіотичними продуктами культури. Але ж, із другого боку, тепер маємо справу, завдяки витонченій сучасній відеотехніці, з нескінченним конвеєром таких геометричних і геометризОВАНИХ образів — у біжучій телекартинці всіх її географічних та «жанрових» широт!

...«Боротьба за фільм» згаданого Ганса Ріхтера. «Ритм-21» (1921). «Ритм-23» (1923). «Ритм-25» (1925). Героїчні зусилля кінематографіста-одинака героїчної доби європейського авангарду¹⁰. Тоді як сьогодні на телеекрані чи не щохвилини постає велетенська сума тих самих ритмічних абстрактно-геометричних побудов. Згаданий іманентний інстинкт рухомого зображення (як і будь-якого іншого!) — від знака-«ікона» до знака-«символу» — продовжує свою роботу. Тільки вже не на лабораторному, а саме на конвеєрному рівні. «На потоці».

А проте, спробуємо дистанціюватись як від лабораторних експериментів у цьому напрямку, так і від їх продовження вже суто «індустріального», і вдивимось уважно в будь-яке рухоме зображення — будь-якого технічного походження, сьогодні такого розмаїтого, й будь-якого його художньо-естетичного рівня. У рухоме зображення «взагалі».

Безперечно: і в його глибинах, і на його поверхні нуртує той абсолютний у своїй невідворотності закон семіозису. Зміщення «ікона» в бік «символу». Зміщення будь-якого ступеня й темпу, але — обов'язкове.

Фактично найлегшим (і, сказати б, найпопулярнішим, найпоширенішим у цьому плані) «способом» є та чи та «геометрична

присутність» на екрані. Починаючи з геометрії самого екрана (з його чотирикутника) й закінчуючи тією чи тією геометричною саме «присутністю» всередині цієї фігури¹¹. У міріадах жанрів цієї присутності. Починаючи з тих чи тих геометризованих за своєю конфігурацією предметів і закінчуючи всіма способами геометризованого ж таки розміщення на екрані будь-якої предметности взагалі.

Може, хай трохи некоректно вживаючи термін П'єра Паоло Пазоліні: геометричне чи геометризоване — то обов'язкова «кінема» будь-якого кінозображення.

...Ця «кінема», перебуваючи в системі загальних координат людського семіозису, водночас — дуже «конкретно» зі своєї «абстрактности» — узагальнює «іконіку» екрана, облаштовує її радикальне семантичне резюме. Одвічний діалектичний процес мислення від «конкретного» до абстрактно-загального, обрядова «діалектична логіка» такого думання-про-світ ніби «екранізується» в рухомому зображенні — всіх його штибів, напрямів, способів.

...Ритуалізований, а чи просто різкий людський жест. Така ж підкреслена моторика тіла. Геометризований предмет на екрані. А чи, принаймні, такий його, предмета, рух. І безліч інших способів згаданого зміщення — в межах згаданої, приступної нам семіотичної амплітуди.

Операторський інстинкт чи не всіх його генерацій узагалі-то давно закріпив цю генеральну естетику екрана — і постійно йде їй назустріч¹². Незайве, разом із тим, уже вивести той інстинкт на повне «когнітивне» світло. Йдеться, зрозуміло, не тільки про той усезагальний закон семіозису, а про свідому «цехову» естетичну адаптацію до нього.

...Якщо ми подивимося на грандіозну теоретичну спадщину Ейзенштейна — у зв'язку з викладеним вище, — можемо переконатися: почасти вона організована саме довкола осмислення того семіотичного маршруту культури — від знака-«ікона» до знака-«символу». Пригадаємо, що «докінематографічний» Ейзенштейн характерно починав із фахових студій над далекосхідною ієрогліфікою (приміром, над реліктами піктографії в давньокитайських ієрогліфах).

...Віднайти у стихіях екранної «іконіки» «символічне» її осмислення — серед іншого на основі тієї чи тієї геометричної

«семантики» — це, перефразовуючи вислів самого режисера, «центральна його драма».

Справді, ким би був Іван Грозний актора Черкасова — без його патериці?! Іванів жезл — рішуче в усіх мізансценах, де він з'являється, — не просто «асистує» героєві: це вже навіть не знак-«ікон», а знак-«символ», який із граничною переконливістю й достеменністю вказує на «рух» чуття й мислі персонажа — страшних і лютих, але завдяки тій патериці вельми очевидних... Той жезл — сутєсний залишок «інтелектуального кіна» режисера, давнього його великого проекту екрана, на якому цілком вочевидь мали постати навіть найрадикальніші з абстракцій (Ейзенштейнів намір екранізувати Марксів «Капітал»).

Річ у тім, що, зрештою, ті абстракції — хоч би як вони дистанціювалися від конкретно-чуттєвих стихій, — насправді мають міцні буттєві генетичні зв'язки з ними... Як це засвідчує, власне, вся людська знакотворчість, що обертається — в режимі особливої взаємодії — між двома вказаними тут її знаково-семіотичними полюсами¹³.

Рухоме зображення за самою своєю історією, отже, є лише одним із проявів цієї взаємодії. Цього абсолютного — й, можливо, найголовнішого — знакового знаряддя ноосферного будівництва.

KINO-KOLO. — 2006. — №29

Примітки:

¹ Див. наші роботи: Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функція. — Ч. I–II. — К.: Поезія — Іван Федоров, 1997.

Біля витоків кінематографа // Всесвіт. — 1974. — №11.

Скільки тисячоліть кінематографу? // Всесвіт. — 1976. — №11.

Скільки століть телебаченню? // KINO-KOLO. — 2000. — №6.

Про загальний естетичний ландшафт «абстрактного кіна» див.: Лозова Лідія. Абстрактний фільм першої половини ХХ століття і синтезійне мислення // Світова кінокласика: Збірник статей. — Випуск третій. — К.: КМ Академія. — 2004. — С. 16–22.

Див. також: Ямпольський Михаїл. Память Тиресія и кінематограф. Інтертекстуальність и кінематограф. — М.: Культура, 1993. — С. 227–265.

² Див. зроблений за щоденником доктора Ігара фільм Ф. Трюффо «Дика дитина» (1969) і коментар до нього: Солов'єва І, Шитова В. Четырнадцать сеансов. — М.: Искусство, 1981. — С. 168–170.

³ Про Дежерандо див. у нашій роботі: Екранні мистецтва... — Ч. II. — С. 42–43, 181.

⁴ Див. цикл робіт на цю тему Вяч. Вс. Іванова (серед іншого, його фундаментальну монографію, присвячену С. Ейзенштейнові). Глибокий «реферат» цієї дослідницької суми — його стаття: Лингвистика и гуманитарные проблемы семиотики // Известия АН СССР. ОЛЯ. — 1968. — №3.

Пор. з альтернативною семиотикою вітчизняного дослідника: Васильєв С. Синтез смысла при создании и понимании текста. — К.: Наукова думка, 1988.

⁵ У зв'язку з фільмом Романа Балаяна, присвяченому, власне, саме тим аж трагічним проблемам семиотики, див. наше власне коротке їх резюме у статті: Вийти за межі своєї п'ятми // КІНО-КОЛО. — 2004. — №29. — С. 24–29.

⁶ Уперше про це вкрай переконливо заговорив французький романіст і мистецтвознавець Андре Мальро в «Ескізі до психології Кіна» (1940), написаному після його кінорежисерського дебюту (фільм «Надія» за власним романом).

⁷ Іванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. — М.: Наука, 1976. — С. 19–20.

Там саме — про інтерес до цієї проблеми Лева Виготського — саме в добу його тісної співпраці з С. Ейзенштейном.

⁸ Про постійний інтерес Ейзенштейна до орнаменту див. згадану роботу Вяч. Вс. Іванова (с. 25, 68, 83, 84, 148).

⁹ Див. (точніше слухай...) цю послідовність у людському семіозисі — у вірші Артюра Рембо «Голосівки». Ейзенштейн схилився до думки, що той славнозвісний вірш є «просто» сколком із... кольорового букваря.

¹⁰ Див.: Рихтер Ханс. Борьба за фильм. — М.: Искусство, 1981.

¹¹ Характерно, що Кіра Муратова у розмові з автором якось ніби «поскаржилась» на надмірну абстрактність «чотирикутного» екрана, який аж надто «абстрагує» до-вколишній світ (розміщений, зрозуміло, в «колі», а не в «чотирикутнику»).

¹² Див., приміром, спостереження у кн.: Кувик Петр. О Вадиме Верещаке и не только о нем. Из личного архива главного редактора. — М.: АПАРТ, 2004.

¹³ Див. також наші статті: Знак // Психологічний словник: Під ред. В. Войтка. — К.: Вища школа, 1982. — С. 15; Комунікація // Там саме. — С. 79-80.

СКІЛЬКИ ТИСЯЧОЛІТЬ КІНЕМАТОГРАФУ? У РЕЖИМІ ГІПОТЕЗИ-ПРОПОЗИЦІЇ

«Тепер ми, цивілізації, знаємо, що ми смертні». Одна з найбезвідповідальніших фраз у європейському обігу-XX. Сказана Полем Валері в ненайкращу хвилину того століття (невдовзі після Першої світової).

Насправді ж історія людської присутності в біосфері — десь від «верхнього» палеоліту й до наших днів — за всієї спазматики цієї історії, ба навіть катастрофічності певних її стадій, водночас позначена очевидною в ній наявністю особливих механізмів, які так чи так, але опираються тій смертності. «Мир бореться с враждебной силой змия» (Бенедіктов).

Серед іншого, одна особливість людської в біосфері присутності. Колись, іще на самому її світанку, знайдене й напрацьоване нею, потому вже не зникає, а продовжує своє існування в нових формах. Шляхом тих чи тих метаморфоз та «аватар». Фундаментальна ознака ноосферного будівництва¹.

Йдеться тут конкретно про одну наскрізну особливість екрана, яка дивовижним, але абсолютним чином ніби «римується» з тим, що мало місце ще під час дебюту людської цивілізації.

Мова про особливе семіотично-психологічне «дно» сучасного рухомого зображення — всіх його технологічних та естетичних різновидів. «Дно», що на самому його дні можна віднайти те, з чого починається самоідентифікація першолюдини у світі.

Безконечно давнє тут постійно виказує себе в цілком новітньому-модерному².

Отож подивимось на рухоме зображення в семіотично-психологічному його зв'язку з першим актом ноосферної драми. Ба навіть із допалеолітичним прологом до неї.

Окрім уже безлічі археологічних фактів довкола людської

першоприсутности на планеті, є і суто лінійні сигнали. Тільки вони, як доводить сучасна наука, принципово «домовні», доакустичні.

Людина, схоже, розпочала свою комунікативну активність — напевне не зі звукової, а з жестової мови (передусім «мануальної», «рукотворної»). Мова звукова з'являється значно пізніше тому. Тоді як людина, вичленувавшись із тваринного світу, ввійшовши в той час, який можна назвати вже власне людським, починає спілкуватися з людиною ж — саме за допомогою мови жестів³.

Подальша еволюція комунікації зберегла доволі багато реліктів тієї першої своєї стадії. Від неунікної посиленої жестикуляції, яка й сьогодні супроводжує безліч проявів власне мовного (звукового) спілкування, до всього спектра людського танку. Від фольклорного й далі. Аж до авангардистського балету.

...Великі балетмейстери позаминулого й минулого століть на рівні інстинкту, а то й цілком свідомо орієнтувалися й орієнтуються на надзвичайну сутєвність людської «першомови».

Яка, зрештою, нагадує про себе не лише в тій вишуканій естетиці.

Пер Паоло Пазоліні-кінознавець колись не без гумору зауважив, що сучасний неаполітанець «розмовляє» здебільшого жестами... Трохи раніше Жан-Поль Сартр, на самому схилку «традиційної» Африки, говорив, що «негр думає танцюючи». Ультрареалістична література (а передусім Лев Толстой) безліч разів спостерегла ту «мануальну» і взагалі «рухому» підоснову людського спілкування (приміром, рятуючись від французьких драгунів, юнкер Ростов у «Війні і мирі», замість стріляти, кидає в них пістолетом; або ж «вы и в залу входите танцую» — з «Анни Кареніної»).

А дитяча поведінка, яка «філогенетично» відтворює-повторює дитинство людства, узагалі тяжіє до «рухомого» спілкування зі світом.

Відтворення конкретної «лексикографії» тієї «першомови», зрозуміло, вимагає дуже спеціальних антропологічних зусиль, що до них сучасна наука про людину фактично лише береться⁴. Поки що навряд чи можливо окреслити ті конкретні «лексеми», жестові «слова» тієї мови.

За винятком, схоже, одного вповні очевидного явища. Саме

«оче-видного». Вказівні жести. Мабуть, найчастотніші, сказати б, у «словнику» первісного спілкування «лексеми»...

У зв'язку з цим саму семантику (першозміст) людської «першомови» якщо не вповні реставрувати, то принаймні уявити — доволі неважко.

Нагадаємо про те, що через тисячі й тисячі років екзистенціалістська філософія-XX назове нашою «закинутістю-у-світ».

Змістом «першомови», зрозуміло, був увесь довколишній світ, куди була «закинута» своєю планетарною долею першолюдина, яка повільно, але неухильно виходила із суто тваринного буття⁵.

Конкретно кажучи, це той чи той простір — і взагалі простір як такий, — що оточував людину. Спілкуючись (ізнав-таки в екзистенціалістських термінах) з «іншим», вона, передусім, указувала на той чи той об'єкт у тому просторі. На ту чи ту компоненту видовища в його рамках.

А власне — свого бінокулярного виднокола. У межах, приступних зіниці, яка дивилася на довколишній світ, спостерігаючи той чи той його фрагмент.

Світова лірика, а особливо новоевропейська, а також традиційна далекосхідна (китайська і японська) з дивовижною достеменністю зберегли те глибоке первісне зорове враження, свого роду «візуальну травму» первісної зіниці, збудженої грандіозністю довколишнього «пейзажу».

А потому вже й новоевропейське малярство, починаючи з ренесансного італійського, творить свою, знову ж таки, грандіозну пейзажну галерею. Що в ній так само виразно постає та «зорова травма», активна рецепція простору, де, завжди «посередині», в центрі, відтак опиняється людина.

І та лірика, й те малярство справді зберегли давнє першопочуття⁶.

А тепер на часі подивитися й на кінозображення — всіх його історичних фаз, усіх його поетик.

У тому спогляданні ми дивним чином відтворюємо первісне споглядання, первісну саме рецепцію простору. І — найголовніше! — все, що в ній поставало⁷.

Первісна свідомість, дивлячись на світ-простір, осмислювала його винятково за допомогою наявних у ньому об'єктів, «монтуючи» їх у тій чи тій послідовності. Себо в тому чи тому «синтаксисі», прийнятому у відповідній людській спільноті.

На основі чого й виникає міт. Грандіозна мітопоетична система давнини. Всіх її географічних і «семантичних» широт.

«Мітознавство» давно вже дійшло висновку, що світоглядна поведінка архаїки — це, передусім, нескінченні за своєю синтаксичною структурою поєднання предметів на «екрані» тогочасної свідомості; предметів-компонентів простору, їй приступного.

Упродовж тисячоліть поставали тверді, ба навіть жорсткі мітологічні правила цього поєднання, ніби аж навічні для відповідного колективу, для певної спільноти, яка перебувала в певному просторі.

Отже, й тогочасний рух-"індекс" (указівний знак) людини і взагалі сама її зинця, спостерігаючи довкілля в режимі «циркорами», зупиняються на всій у ньому предметності. А потому, на основі мітологічно-синтаксичного комбінування його складників, — людина осмислює світ узагалі.

Мабуть, іншого способу його реценції та розуміння й не могло бути?

Процес той тривав, коли обрахувати — бодай приблизно — хронологію «нашої» емансипації від суто біологічного попереднього існування, від його необхідного бестіального автоматизму — кількадесят тисячоліть. Не менше. Відклавшись у самій філогенетичній пам'яті й узагалі структурі людства. Може, навіть у якихось специфічних нейронних ансамблях людського головного мозку, його генетичних програмах.

Серед іншого — тих, які пізніше ніби й ожили у згаданій пейзажній ліриці, а відтак і у власне пейзажі як жанрі образотворчого мистецтва. То очевидні рудименти первісного зорового враження від світу й первісної, суто мітологічної спроби його осмислення?

...Десь аж десятиліттями недавня кінотехнологія «чомусь» уперто намагалася оформити екранне видовище в підкреслено циркульному вигляді: так звана «циркорама» (спосіб зйомки та демонстрації фільму на екрані, що оточує глядацьку залу). Така практика не вийшла поза межі спроб лабораторного й «рекреативно»-розважального характеру. Але типологічно це спрямування в кінематографічній техніці є дуже значущим. Воно з дивовижною послідовністю віддає-відтворює саму, умовно кажучи, «техніку» первісного погляду на світ. Спосіб первісної «оптичної позиції» щодо нього.

Кінематограф ХХ століття емблематично (в 1900 році) відкриває саме така циркорамма. Показана французьким інженером-винахідником Сансоном на тодішній світовій виставці в Парижі. Ні естетично, ні навіть переконливо технологічно проблема такої циркорамми, як зазначалося, потому так і не була вирішена. Але повторюємо: характерно, що кінематограф у своїй «колисці» повернувся до того, що було справді колискою людської культури. Першокомунікацією в ній. Фундаментальним тоді засобом осмислення світу й усіх у ньому процесів, усього його феноменологічного багатства⁸.

Отже, давня «циркорамма», що посеред неї людина палеоліту (ба навіть раніше) береться до осмислення — на основі невтомної мітологічної класифікації баченої «об'єктности» — всіх довоколишніх предметів. До їх невтомного синтаксичного комбінування. Котре потому й витворило грандіозну мітологічну суму архаїки.

Кінематограф початку ХХ століття з дивовижною послідовністю відтворює ті перші кроки людської культури. Справді: що, власне, робило передусім, кажучи термінами Сергея Ейзенштейна, «дозвукове кіно»? Та ж воно, як і первісна людина, інтелектуально й естетично «спотикаючись», типологічно дублює ті перші кроки культури. Воно навчається спочатку фіксувати бачене, потім семантично його організовувати. Себто імплікувати певні смисли в уже зафіксовану кінокамерою предметність-матеріальність.

Справді, якщо подивитися той, узагалі-то, колосальний за обсягом-метражем, ніби «першофільм» цивілізації («палеофільм», у колісць запропонованих нами термінах), відзнятий десь до початкових естетично переконливих успіхів генерації, що в ній «перший» Гріффіт, посередині — німецькі ентузіасти, неоромантики й експресіоністи, а насамкінець уже автор «Страйку» й «...Потьомкіна» — стає очевидно: то була не просто дебютна доба кіна.

То була епоха безнастанного, справді перманентного наростання семантичного потенціалу екрана, невтомних пошуків на шляху його саме «семантизації».

Як колись! Коли першолюдина, в пошуках «семантики» доквілля, поєднувала бачене до баченого, на основі згаданого мітологічного синтаксису, так і тепер — коли першокінематограф

вдавався до такого ж поєднання. Спочатку «внутрікадрового», а потім і всього іншого.

Парадокс такого нагромадження полягає в тому, що воно вочевидь дублює — вже в умовах сучасної технології — процесуальність світанку цивілізації. Грандіозний феномен «візуального» ознайомлення людини з довколишнім світом та подальшого семантично-мітологічного «монтажу» всіх його побачених складників⁹.

Такий кіноповтор давньої ніби ініціації людини у світ, драматичне її туди входження має місце як у цілком усереднених ранніх кінофактах, так і в перших, уже великих подвигах кіна.

Так, упадає в око, що оператор «палеофільмів» залюбки фіксує рішуче все, що йому, знову ж таки, «впадає в око»... Свого роду «алеаторика» тем першокіна, ніби навіть якийсь їх хаос¹⁰.

Зі свідчень сучасника дебюту кіна: «Кінематограф за які-небудь дві години покаже вам війну, полювання на тигрів, перегони в Дербі, ловитву тріски... а також краєвиди Калькутти й Шпіцбергена, бурю в Атлантичному океані, Альпи та Ніагару»¹¹.

Оце і є новочасний відповідник первісного «зорового шоку» людини, вже технологічно облаштований його еквівалент¹².

Отже — принципова семантична пістрявість первісного «кінорепертуару» (при цьому йдеться саме про неігрове кіно перших його років). Його, за точним висловом Ганни Чміль, «плюральність проявів». Пізніше вона, ця «плюральність», уже відрефлексована-осмислена, стане світоглядною основою так званого «вільного кіна» всіх його можливих різновидів тепер уже минулого століття. Людська зіниця, як і колись, але вже озброєна-доповнена кінокамерою, знову зупиняється на феноменології світу в усій її множинності, всій невичерпності.

...Десь наприкінці XVIII століття остаточно руйнується канон класицистської пейзажної поезії, на кризу якої звернув увагу ще Лессінг у своєму «Лаокооні». Натомість постає, отак із Шенье та Гельдерліна, європейська пейзажна лірика, сказати б, абсолютно свобідного погляду на світ¹³. Як особливий сплеск у нашій прапам'яті згаданого зорового дебюту культури. А століття потому ту свободу вже повторило кіно. Хай доволі наївно, але саме послідовно.

...Перший сплеск палеоліту в «палеофільмах»! А за тим розпочинається інтелектуально симетричний тій давнині процес

згаданої семантизації екрана: поєднання предмета з предметом у кадрі, а невдовзі шляхом уже й поєднання тих кадрів.

Першолюдина тисячоліттями мислила світ саме через поєднання предметів у ньому. Власне, в його «гіперкадрі»... Процес, який і склав мітологію, а потому вже й підлягав їй.

Упродовж якихось перших своїх півтора десятка років те ж саме робить кінематограф.

Можна навіть говорити про якусь ніби «подвійну експозицію» культури, коли деякі мітологічні ходи архаїки можна вповні пояснити через первісний «синтаксис» кіна, що в ньому та архаїка вочевидь просвічує.

Але й самі «роки навчання» кіна — принаймні почасті — можна пояснити через ту архаїку.

Зрештою, саме подвійна експозиція в кіні за своєю генезою веде нас до архаїчного зображення, де незрідка «одне» «просвічує» крізь «інше» — й навпаки.

Окрім того, в перші роки ще дозвукowego кінематографа зображення в ньому ніби дорівнює самому собі, не виходить за свої семантичні межі, аж дивовижно нагадує — не лише жест-індекс у «мануальній», «дозвуківій» мові, звернений у бік того чи того предмета, а й первісну звукову спробу його назви. Суто «іменникову», «субстативну», ще без підметів-предикатів. Процес, який залишився в людській пам'яті — у вигляді індоєвропейського та інших мітів про «встановлення імен».

Але, передусім, спорідненість поміж початком культури — а власне вже активної людської присутності в біосфері — й от кінозображенням постає в царині пейзажу. У найширшому значенні цього слова¹⁴.

Космологічна ситуація першолюддини, самоідентифікація котрої здійснюється у великому контексті цієї біосфери, на її грандіозному тлі... Світова мітологія, — сказати б, перших її розділів — зберегла дуже багато переконливих свідчень, що ця самоідентифікація відбувається саме на такому тлі, в напрямку надзвичайно сильного, по суті, аж травматичного відчуття згаданого контексту. Травми народження людства як такого.

Як уже зазначено, пізніші просторові мистецтва, а також пізніє красне письменство теж часті зберегли це відчуття — але вже в естетично спеціалізованому вигляді (пейзаж), необхідно послабленому цією спеціалізацією (станковістьський пейзаж,

приміром, обмежений його рамцями; пейзаж літературний — так само обмежений, але вже словом, цією «вторинною семіотичною моделлю» дійсності, в термінах Юрія Лотмана).

Отож, грандіозний парадокс кіна полягає в тому, що з його появою — і з самої його появи — культура отримала особливе семіотичне знаряддя, яке дало їй змогу повернутися до первісного переживання людиною великого простору. Переживання «долітературного» і взагалі, в певному значенні, «домистецького». Із появою кіна людина ніби виходить у великі обшири світу. Виходить із картинної галереї, «пінакотeki» тощо, із двовимірного простору книжкової сторінки — саме в ці обшири й простори.

Давнє їх переживання бодай почасти воскресає у психічній енергії і самого кінематографічного відтворення, і от потому власне переживання довколишнього світу.

Зрозуміло, це відбувається і в царині традиційної пейзажистики, малярської чи літературної. Але все одно ми відтак маємо справу, з появою кінематографа, з очевидною ієрархією психологічних ефектів різної сили: кінематографічний пейзаж вочевидь залишає за собою всі інші, саме повертаючись до витоків космологічного чуття людини, її первісної ніби ініціації, «посвяти» у стихії світу цього.

Відтак постає доконечна потреба систематизованої кінознавчої ретроспекції цього пейзажу. Від видів «дикого Заходу» в перших кадрах-стрічках Едісонового «кінетографа» й далі, вже через згаданий російським белетристом пістрявий репертуар усіх інших видів — десь уже невдовзі після Люм'єрів.

І, нарешті, постає естетично грандіозна пейзажистика перших Довженкових стрічок, яка триває і в подальших фільмах режисера. А потім — її свідомо продовжує інший великий кінопейзажист — Андрей Тарковський¹⁵.

Схоже, що кінематограф такого рівня з надзвичайною художньою силою нагадав сучасності про той дебют художнього чуття в людській культурі. Власне, про мітопоетичне перетворення-осмислення людської появи на Землі. Відповідне переживання її гіперпейзажу.

Колись на нього вказувала людська рука, тепер це робить кінокамера.

Зрозуміло, що автентичне кінематографічне відтворення

того космологічного шоку має місце лише на найвищих поверхах кінематографічного процесу-XX. Але, зрештою, вся інша сума кінопейзажистики бодай почасти, «пунктиром», але теж позначена реліктами того шоку? Принаймні бодай залишками того нашого давнього входження-у-світ...

KINO-KOLO. — 2006. — №32

Примітки:

¹ Див. про це в нашій кн.: Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття: Генеза. Структура. Функція. — Ч. 1-2. — К.: Поезія — Іван Федоров, 1997.

² Про загальну структуру архаїки див. у наших ст.: «Міф» та «Міфологія» // Українська літературна енциклопедія. — Т. 3. — К.: Укр. енциклопедія, 1995. — С. 382–385, 385–386. «Міф» та «Міфологія» // Філософський енциклопедичний словник. — К.: Абрис, 2002. — С. 386–387, 387–388.

³ Див. про це цикл праць видатних мовознавців різних напрямів — од Ніколая Марра до Вяч. Вс. Іванова. Особливе значення тут мають роботи останнього (серед іншого — зважаючи на його постійний інтерес до семіотичних та інших проблем кінозображення).

⁴ Про сьогоденішню ситуацію в царині культурної антропології у зв'язку з цим див. нашу післямову до кн.: Гірц К. Вибране. — К.: Дух і літера, 2001. — С. 534–536.

⁵ Див. піонерські праці XIX-го (Wörmman Karl. Landschaft in der Kunst der alten Völker. — Leipzig, 1876) та початку XX століття (Тарабукин Н. Проблема пейзажа // Печать и революция. — 1927. — Кн. 5. — С. 37–64; нагадаємо, що цей мистецтвознавець також уважно досліджував кіно, зокрема кольорове).

Пор., нарешті, численні ейзенштейнівські спостереження над архаїчним зображенням (з усіх його географічних широт і напрямів), що вимагають уже спеціальної систематизації.

⁶ Загальну постановку-характеристику цієї проблеми див. у нашій ст.: Біля витоків кінематографа // Всесвіт. — 1974. — №11. — С. 181–189.

⁷ Про елементи архаїки в кінозображенні див. у нашій ст.: Кіно як «відкриття» людини: до 100-річчя кінематографа // Філософська і соціологічна думка. — 1996. — №1-2. — С. 65–68 (російський варіант: Киноведческие записки. — 1997. — Вып. 34. — С. 62–78).

⁸ Див. цикл відповідних робіт видатного російського інженера Міхаїла Висоцького (передусім: Большие киноэкраны и стереофония. — Москва, 1965). Згадаємо і про характерну перевагу, що її видатна режисерка Кіра Муратова надає органічній «циркурам» нашого погляду на світ перед плоским чотирикутником традиційного екрана (з розмови з автором).

⁹ Про таке грандіозне семантичне нагромадження в архаїчній свідомості див. теж-таки грандіозний цикл робіт великого французького етнолога Клода Леві-Строса. Зрештою, цей процес учений порівнює не з кінематографом, а з музикою (вагнерівською).

¹⁰ Алеаторика — напрям в авангардистській музиці ХХ століття, який ґрунтується на принциповій «випадковості» у процесі музичного творення, свого роду нескінченній імпровізації.

¹¹ Александр Куприн. Олеся... Рассказы. — Москва: Олма Пресс. — 2003. — С. 647.

¹² Пор. уже зовсім одвергу, в режимі чіткого лабораторного експерименту таку зустріч: американський кінознавець Сол Ворт разом із колегою навчав групу підлітків, індіанців навахо... знімати кіно. Цікавий аналіз висновків авторів того сенсаційного експерименту з маргіналами індустріальної цивілізації див. у кн.: Разлогов К. Искусство экрана: Проблема выразительности. — Москва: Искусство, 1982. — С. 30–32. Уже цілком «відрефлексовану» новітню свободу «кіновідбору» добре віддзеркалює світовий його пейзаж у кн.: Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы. — Москва: Искусство, 1967.

¹³ Пор. перші, з рисами геніальності, сплески української романтичної пейзажної лірики («Молодицю» Левка Боровиковського, його ж переспів Міцкевичевого «Фариса» та суєстивне завершення тих українських пейзажних першозусиль в увертюрі до шевченківської «Причинної»).

¹⁴ Спробу деякої — попередньої — систематизації проблеми див. у нашій кн.: Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція. — К.: Поезія — Иван Федоров, 1997. — Ч. 1. — С. 62, 113, 115–117, 122, 206; Ч. 2. — С. 59–60, 63, 100, 191, 194.

¹⁵ Нагадаємо, що Довженкову «Землю» з її грандіозними пейзажами Тарковський іменував своїм «кінематографічним університетом», а першим — і найсильнішим — своїм враженням від кіна назвав кадри «Щорса» (пейзаж із соняшниками). Спорідненість між кінопейзажами Довженка й Тарковського уважно простежено в телефільмі режисера Сергія Маслобойщикова «Дві сім'ї» (2000).

СКІЛЬКИ СТОЛІТЬ ТЕЛЕБАЧЕННЮ?

Пам'яті Вальтера Беньяміна

Телебачення посідає в пейзажі сучасної цивілізації настільки вже «незаміщуване» місце, що ми, «споглядаючи» його, припускаємося однієї, сказати б, фундаментальної помилки, обмежуючи телефеномен хронологічними рамцями новітньої історії: десь од лабораторної його появи в експериментах Розінга-Зворікіна-Грабовського до наших днів. Нам видається, що ТБ — тільки похідне від вдалої інженерної ініціативи сучасної технічної цивілізації.

А проте — скільки ж століть телебаченню?

Нагадаємо, що одним із найважливіших сюжетів європейської культури Нового часу стала поява і відтак стрімке розгортання явища накладу-тиражу і репродукування, що завдяки їм будь-який «текст» може бути репродукований-розмножений у теоретично необмеженій кількості примірників. Цей специфічно новоевропейський інформаційний процес починається десь на порозі Відродження, з кожним століттям Нового часу набирає дедалі більших «технологічних швидкостей», а за нашого часу інтенсивність його вже залишає далеко позаду всі попередні числа, темпи, можливості¹.

Раніше — від палеоліту до Середньовіччя (християнського та ісламського) проблема репродукування принципово навіть не ставилася: знаючи, принаймні, примітивні його технології, досучасні культури свою сувору «іконографічність» і канонічність поєднували з очевидним упередженням проти «механічної» матеріальної копії того чи того тексту чи просто знаку — власне, проти його тиражування. Архаїка — аж до середньовічного культу особ-

ливо шанованих конфесійних предметів — надзвичайно поціновує саме їхню унікальність. Скажімо, в ескімоській обрядовості такий важливий її предмет, як шаманський бубон, по завершенню ритуалу обов'язково знищувався, а в стародавній Японії синтоїстське святилище — щодвадцять років — так само обов'язково спалювалося (*пор. схожі тексти авангарду з його вже також ритуальним поновленням найдавніших ходів культури*)².

Такий глибоко магічно-міфологічний пафос унікального був різко перерваний за доби Ренесансу та Реформації. Сталося це з різних соціокультурних причин, а передусім через те, що виникло нове суспільство, всі члени якого відтак прагнули до вільного доступу до надбаних ними знаково-інформаційних обширів.

Отже, постає книгодрукування та майже водночас з'являється гравюра — на дереві й на металі.

Криза «унікального», нарівні з одвертим соціальним замовленням на тираж і копію, психологічно стимулювала тоді появу репродукування, що воно можливе тільки за особливих умов певного світоглядного послаблення того чи того «оригіналу». Гутенберг і перші європейські гравери починають діяти у специфічній атмосфері цієї кризи...

Таким чином виникла проблема репродукування, фактично невідома тоді іншим цивілізаціям, окрім новоевропейських. Відтак історію Нового часу можна чи не математично обрахувати за наростанням у ньому його репродуктивного потенціалу, за статистикою його друкованих і зображальних «копій».

В очікуванні конкретних чисел результатів цієї статистики запропонуємо елементарну квазіматематичну модель цих процесів — від порогу Нового часу до нинішнього його періоду — вони розгортаються від малих, прямо-таки мінімальних тиражів перших книжок-«інкунабул» і перших ксилографій та гравюр не на металі, до неухильного поступового їхнього збільшення: спочатку в арифметичній, а потім у геометричній прогресії, аж до «великих чисел» накладів нашого сьогодення.

Телебачення посідає в цьому процесові безперестанного новоевропейського розтиражування вочевидь підсумкове, «узagalнююче» місце, рекордне навіть для цих «великих чисел».

Розвиток репродуктивної техніки йшов у напрямі її зростаючої раціоналізації — у вигляді особливого поєднання спрощення-ускладнення, яке б зумовлювало згадане безперестанне по-

більшення тиражу.

1798 року А. Зоненфельдт, у характерному хронологічному сусідстві з французькою революцією, винайшов літографію («гравюру для бідних», за висловом одного сучасника). У 1830–48 роках, за самого розпаду демократичних процесів Заходу, з'являється фотографія — спочатку у вигляді дагеротипа, непридатного до тиражування, а невдовзі завдяки винаходові Талбота фотозображення можна розмножувати в теоретично, а згодом і практично необмеженій кількості світлин.

Отож у центрі інформаційного всесвіту опинилася фотографія. Кінозображення, з уваги на його «стробоскопічну» структуру — то ніби сума фотографій, отже, походить від «репродуктивного» процесу Нового часу.

Проте всередині цього процесу вже визрівав етап новий, електронний, що він конче мав довести тиражування до вже зовсім астрономічних величин — етап, ба навіть — доба телебачення. Останнє постає, у межах вузлових понять теорії інформації, як створена колективним фахівцем-комунікатором «телекартинка», що її репродукує телеприймач — одним поворотом відповідного регулятора телереципіентом...

Отож, умикаючи телеприймача, ми тим самим «замикаємо» процес у п'ятсот з чимось років, що відокремлюють нас від перших, але, сказати б, уже інформаційно та семіотично «свідомих» новоевропейських ксилографій, що вони й започаткували цей процес: гравюра на металі — літографія — фотографія з її «боковою лінією» у вигляді кінозображення — і нарешті телезображення³.

І все ж таки — що лежить в основі цього безперестанного нагромадження тиражу, яке в великому історичному часі й зумовило появу та функціонування ТБ як особливої інформаційної гіперінституції? Що є енергетичною підставою такого нагромадження, того гіперрепродукування?

Схоже, що сам феномен репродукування постає як похідне від «формальної раціональності» (Макс Вебер) Нового часу, його невпинної, справді генеральної «кількісної міри», особливим оречевленням відповідної тенденції⁴. «Прогресуюча раціональність» того Часу, поставши перед проблемою вседоступності інформації, потрібної для нормального функціонування «громадянських суспільств» з надзвичайною послідовністю від-

криває, а потім удосконалює, у вимірах уже дедалі «більших чисел», феномен тиражування з його на диво чіткими ознаками «формальної раціональності» (ї тієї, що пов'язана з точністю відтворюваного оригіналу, і суто числової, що може бути математично описана, — приміром, за допомогою «ланцюгів Маркова», цього математичного двійника згаданого новоевропейського «комунікативного ланцюга»).

Телебачення історично стоїть у кінці таких зусиль «формальної раціональності», що та водночас уже напевне готує людству нові комунікативні сюрпризи (деякі з них вочевидь з'явилися на сучасному обрії — відео і т. п.), що їхнє значення цивілізації ще належить осмислити.

Таким чином, екран ТБ, серед іншого, випромінює винайдену та випробувану Ренесансом і швидко перейнятою Реформацією тенденцію до копіювання, раніше фактично заборонену, табуйовану «традиційним суспільством», тенденцію, колись здійснювану рукотворно, а тепер от — з допомогою електронної технології⁵.

KINO-КОЛО. — 2000. — №6

Примітки:

¹ Вперше — у 1930-х — проблему накладу і взагалі репродукування поставили Поль Валері у своїй культурологічній есеїстиці й услід за ним німецький ліво-радикальний філософ Вальтер Беньямін у своєму геніальному нарисі «Твір мистецтва за доби його технічного репродукування».

² Иконников А. «Среда» и образ времени. — ДИ СССР, 1974, № 9, с. 2.

³ Про перехід від літографії до фотографії і відтак до кіна цікаво розповідається в нотатці «Некролог (Антуан Люм'єр)» // «Фотографические новости», 1911, №5, с. 80.

⁴ Гайденок П. Идея рационализации в социологии музыки Макса Вебера // «Советская музыка», 1975, №9, с. 116.

⁵ Пригадаємо, що Леонардо да Вінчі висловив думку про можливість суто механічного копіювання картин. Характерним чином Ренато Кастеллані 1970 року зняв телефільм про Леонардо, а 1967 року Марлен Хуциев у стрічці «Липневий дощ» так само характерно подає важливий — чи не центральний у художній структурі того твору — епізод: виготовлення в друкарні, де працює героїня, нескінченних репродукцій «Джоконди».

КІНЕМАТОГРАФІЧНА НАЦІЯ. ВАДИМ СКУРАТІВСЬКИЙ ВІДПОВІДАЄ НА ЗАПИТАННЯ КІНО-КОЛА

Поляків довго вважали «кінематографічною нацією». Що це означає для їхньої країни сьогодні? Чи глобалізація не анулює самого поняття «кінематографічна нація»?

Ми живемо в епоху незліченних катастроф «національних культур», брутально упокорюваних «глобалізацією» (а власне — однією «національною культурою» особливого ґатунку).

Ця планетарна недуга не оминула нашого західного сусіда як «кінематографічної нації» — що її, власне, вже немає. Ідеться не лише про наслідки безпосередньої інтервенції глобалістичних процесів у польське суспільство останніх десятиліть, а й про певні, суто внутрішні тенденції тамтешньої історії, що і призвели, зрештою, до кризи того поняття.

...Рівно 30 років тому автор цих рядків, незграбно замаскувавшись у роздуми про польський кіноплакат, написав про тогочасну Польщу саме як про «кінематографічну націю» (Польський плакат//Вітчизна. — 1977. — №4. — С. 244). Себо про те, що чи не вся стратегія національної культури зосередилася там у кінематографі.

Це не зовсім перебільшення. Зрозуміло, що кіно в Польщі, яка дала світові його винахідників, братів Складановських, було, сказати б, «завжди». Від чарівної Ванди Слюсарської (польська Віра Холодна-Левченко!) до, приміром, фільму «Чортова ущелина» (1950), — як на той час, дуже майстерного пригодницького «агітпропу», що в ньому — в якості асистента режисера — дебютував молоденький Вайда. Але десь одразу по смерті Сталіна — буквально з першими кроками «десталінізації» — постає не просто «польська кіношкола», як зазвичай називають те кіно, а найвищого художнього класу екранна ін-

терпретація всіх головних сюжетів національної долі. Особливо новочасної. Унікальна за своєю естетичною культурою та змістовим багатством кінематографія, яка не просто віддзеркалює всю «національну семантику», а стає чи не центральною подією в усьому національно-культурному процесі. Не зловживаючи ім'ям Вайди, аж ритуалізованим у всьому світовому кінообігу, належить, разом із тим, хронологічно означити рамці того великого загальнонаціонального явища його фільмами: «Покоління» (1955) — «Людина із заліза» (1981). Отож 25 років неймовірної кінематографічної напруги! Шерег славетних творців та їхніх славетних фільмів, що на них зупинилася зіниця всього світу. Відповідно постає питання: а чому?

У блискучому романі Єжи Анджеєвського «Іде, плигає горами» іронічно обіграно обов'язковий штамп західних уявлень про підрадянську «уярмлену Польщу». Ніби так воно й було. Нібито. Але ж інтелігентська Польща після сталінізму — й католицька, й уся інша — вочевидь увійшла в дивовижний за своїм обсягом, за своєю інтелектуальною та художньою енергією, рух опору тому уярмленню.

Згодом історики ще напишуть бібліотеку про той опір. А власне про величезну його духовну суму, про справді унікальну культурну модель тієї доби, позначену безкомпромісним намаганням осмислити кризовий світ. І національний, і весь інший.

А десь посередині тієї моделі — тогочасне польське кіно. Передусім ігрове (у багатозначному поєднанні з блискучою тамтешньою анімацією — підкреслено «притчевою»).

Що ж усе-таки привернуло абсолютну світову увагу до того кіна? Нескінченна в ньому екранна «нарація» про людину, що її знавісніла історія всіх кольорів намагається принизити, а то й просто знищити. А вона, ота людина, прагне тому приниженню опиратися. Іншої теми — семантики — змістовости в тому кіні, по суті, немає.

Ось так польське кіно 1955–1985 років і постало свого роду онтологічним вікном, що в ньому і вся та країна, й за нею весь інший світ дивилися на самих себе. На свою долю. На те, що великий католик Блез Паскаль, а відтак великий агностик Андре Мальро (французькі улюбленці польської культури) назвали «умовами людського існування» (вираз перекладано ще і як «доля людська»). Польське кіно тих років — то дивовижна за

своєю художньою автентичністю і глибиною «гіперекранізація» тих умов. Антропологія-в-рухомих-образах.

...Але ось те кінематографічне «покоління» необхідно віково потомилося. Процес природний. Серед іншого, генерація, змучена героїчними, але невдалими спробами прямої антитоталітарної дії 1956-го та 1968-го — 1970-х років. А після воєнно-комуністичного путчу 1981 року національно-історичний процес узагалі був ніби загальмований, і Польща входить у річище справді самостійного історичного розвитку — лише з першими, вже цілком очевидними спазмами московського комуністичного «централізму». Так розпочалася нова ера в її часі, але вже без кіна... З інколи добрими фільмами, але саме без кіна як головної національної «синдроматики». Національна історія знайшла для свого самоздійснення багато інших засобів. Полегшених чи взагалі інших.

Але ось саме «без кіна». А тут іще й навідався до країни на її стрімкому «поверненні до Європи» згаданий «глобалізм». Кінець фільму... Великого польського фільму згаданого періоду. Нова епоха. «Епоха» по-грецькому — то, серед іншого, означає ще й «зупинка».

Як пояснити, що польське кіно часів демократії не сягає свого ж рівня часів тоталітаризму сімдесятих і вісімдесятих?

А що ж тут пояснювати?! У відомому польсько-білорусько-українському анекдоті партизан виходить із лісу, питаючись: «А де тут німці?» — «Та їх уже давно нема!» — «То чий ж поїзди я пускаю під укіс?!»

Відомий монстр зник із польського буття, виштовхнутий звідти сукупними його зусиллями. Йдеться, зрозуміло, не лише про «радянську» там присутність. Фундаментально перемінилася сама речовина національної історії. Зникла з неї назагал уся сума ентропії, що їй та історія відчайдушно опиралася. Історія, вочевидь, одужала? Але ж разом із тим героїчна польська епопея спротиву тим недугам теж доконечно мала піти в минуле. Укупі зі згаданим ультра-кіном, що було найвиразнішим розділом тієї епопеї, її знаком оклику.

...Зазвичай коли вщухає війна, закінчуються й подвиги в ній. Польське кіно було саме таким подвигом.

Зрозуміло, що кінопроцес (коли він триватиме надалі) може й

повинен звертатися до попереднього національного досвіду. Та ще й такого драматичного. Але при цьому вже годі чекати якихось екранних звершень, що дорівнювали б колишній польській «кіногероїці».

...Пригадую недавнє дивнє враження від уже цілком «безцензурного» фільму Вайди «Перстень з короною», що мав вигляд суто історичного кіна про важкі колізії Польщі-1945, щойно «звільненої» Червоною армією — на користь іншого нещадного окупанта. У творі тому — історична правда. Але вона не йде ні в яке порівняння з художньою правдою «Попелу та діаманта» про ті ж колізії того ж року. Все просто. Історія нарешті усунула ті недуги — разом, однак, із кінематографічним супроти них опором.

То що ж — сучасні польські кінематографісти повинні повернутись у те минуле? На якій «машині часу»? В них, ізрештою, сьогодні інші клопоти.

Нині польське кіно мовби відпочиває від своєї попередньої неймовірної напруги. Може, маємо справу з неунікною почерговістю екстазу та «нормального» психологічно-фізіологічного стану.

...Колись, у ХІХ столітті, колосальний і саме екстатичний феномен польського романтизму поступився-таки місцем ніби скромному й виваженому — «нормальної» психологічної температури — явищу «польського позитивізму».

Але ж насамкінець і того століття, й того «позитивізму» з'являється ультрафеномен пані Марії Склодовської-Кюрі, яка відкрила явище радіоактивності... Почекаємо ж на щось схоже насамкінець біжучого польського кіна. Адже колись воно таки аж «розщепило»-струснуло світову екранну речовину.

Чи можна говорити про вплив «польської школи» на радянський кінематограф?

Радянська — власне підрадянська — рецепція польського кіна — то, на жаль, іще зовсім не опрацьований розділ в історії не лише кіна й глядача СРСР, а й у самій історії радянського суспільства. А шкода, дуже шкода. Міріади фактів тієї рецепції. Переважно «позакінематографічних».

Приміром, у молодіжній радянській прозі шістдесятих герої обрядово-побожно згадують при кожній нагоді — й без неї — польське кіно.

«Поляки работают без дураков», — із повісти Васілія Аксьо-

нова «Апельсини з Марокко» (із приводу фільму «Мати Йоанна від янголів»).

Коли з'явився литовський фільм «Ніхто не хотів помирати» (1965), то його називали тут не інакше, як «наш «Попіл та діамант»».

Але говорити про безпосередній відгомін того польського кіна в кіні радянському-підрадянському — ризиковано. Адже найменший такий «резонанс» мав бути негайно й немилосердно вилучений кіноцензурою всіх її інституційних рівнів. Що напевне й робилося.

Належить із певністю говорити лише про тогочасну нашу фетишизацію польського кіна. Котра, серед іншого, призводила й до вельми наївного нерозсуду про безберегу свободу в сусідній комуністичній країні. Мають, мовляв, те, чого ми не маємо! Галюцинація, що зачіпала навіть фахівців-кінознавців...

Приміром, московська кінокритика нескінченно розводилася про повнометражний дебют Полянського «Ніж у воді», не підозрюючи, що варшавський тетрарх Гомулка дивився-дивився по телевізору той фільм, а потім схопив праску (поряд господарювала донька) і щосили пожбурич у телеекран. І, зрозуміло, в біографію режисера.

Так само солідно просторікували і про кіно Єжи Сколімовського, а той, як і Полянський, змушений був шукати себе на Заході...

А щодо України... Наприкінці п'ятдесятих наш земляк Абрам Гозенпуд (узагалі-то вельми кваліфікований автор) у ленінградському журналі видрукував (напевне під примусом) статтю, що тотально анафемствувала все нове польське кіно. А наприкінці сімдесятих зі словника Української Радянської Енциклопедії викинули «гасло» про Анджея Вайду. А посередині...

А посередині — за інерцією — український глядач поспішав на будь-який польський фільм, що з'являвся в наскрізь «відретушованому» тутешньому прокаті. Легенда про велике сусідське кіно в нас жила, отже, завжди. Бо те кіно — безсмертне.

Запитання поставив Олексій Радинський



БІБЛІОГРАФІЯ ВАДИМА СКУРАТИВСЬКОГО

Вийшов друком «Бібліографічний покажчик» Вадима Скуратівського — відомого українського науковця-гуманітарія, доктора мистецтвознавства, професора, постійного автора KINO-КОЛА — лише в останньому числі часопису — 23 (осінь) — декілька його публікацій: у рубриці «Коло книжок» — рецензія на книжку «Кіно і Харків» Володимира Міславського, в рубриці «Повторний перегляд» — статті про фільми «В бій ідуть тільки «старі» і «Тарас Шевченко», в рубриці «Пам'ятаймо» — матеріал, присвячений актору Костянтиніві Степанкову. Вадим Скуратівський друкується і в цьому числі KINO-КОЛА (рецензія на фільм «Ніч світла» Романа Балаяна).

«Бібліографічний покажчик» видрукували Академія мистецтв України, Національна спілка кінематографістів України та Київський національний університет театру, кіна і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, де Вадим Скуратівський викладає вже багато років.

У «Бібліографічному покажчику» Вадима Скуратівського представлено перелік його друкованих праць та усних виступів, присвячених фундаментальним питанням у царині мистецтвознавства, літературознавства, історії та філософії культури (від 1968 до 2004 року). Також подаються бібліографічні відомості про вченого.

У зв'язку з тим, що Вадим Скуратівський протягом довгого

часу плідно працює у сфері телевізійної популяризації гуманітарного знання, а також знімається як актор в українських ігрових фільмах, у покажчику подано перелік тих художніх кінокартин і телепередач, у яких він фігурував як актор та ведучий або ж активний учасник.

Власне, розділ «Книги, автореферати» налічує 12 праць, розділ «Кінематограф і ТБ» — 138 публікацій, розділ «Літературознавство і критика» — 237 (і три зараз друкуються), розділ «Культурологія» — 215 (також дві праці — наукове редагування і одна зараз друкується), розділ «Історія» — 224, «Усні виступи» — 81. В окремому розділі йдеться про участь Вадима Скуратівського у телевізійному процесі та кінопроцесі, зокрема, перелічено його акторські роботи (Вадим Скуратівський знявся у фільмах «Родимка», «Співачка Жозефіна та мишачий народ», «Посмішка звіра», «Шум вітру», «Мій Гоголь») і згадана його участь — у різних якостях — у кінофестивалях.

Видрукувано також перелік творів про життя і творчість Вадима Скуратівського, окремо виділено публікації, що з'явилися про його акторську гру у фільмі «Шум вітру», також — телевізійні стрічки, присвячені Вадиму Скуратівському.



Вадим Скуратівський у фільмі «Шум вітру». 2001 рік

Наукове видання

Вадим Скуратівський

**СКУРАТИВСЬКИЙ У КІНО-КОЛІ
(1997–2008)**

МОНОГРАФІЯ

Обладинка — *Сергій Маслобойщиков*
Світлина на обкладинці — *Віктор Марущенко*
Світлини в книжці — з архіву КІНО-КОЛА

Науково-літературне редагування
Володимир Войтенко

Художньо-технічне редагування:
Наталія Загоскіна

Підписано до друку 06.08.20. Формат 60х90/16.
Папір офсетний; 80 г/м²; 1+1. Century Schoolbook. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 18. Обл.-вид. арк. 18,9. Наклад 200 пр. Зам. №

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
б-р Т. Шевченка, 50–52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №3329 від 09.12.08

Надруковано
ФОП Панов Андрій Миколойович
61002, м. Харків, вул. Жон Мироносиць, 10