

УДК 791.43.01

Брюховецька Л. І.

## СПЕЦИФІКА ПОЕТИЧНОГО БАЧЕННЯ В МИСТЕЦТВІ КІНО

*Поетичне бачення в кіно — це те, що вимагає не лише поетичної уяви, а й пов'язане з характером знімання, використанням світла, тобто речами суто кінематографічними. Поетичне — це те, що виходить за межі онтологічної властивості кіно, яке здатне фіксувати реальність. Поетичне світобачення немислиме без наявності індивідуального, особистісного вислову; воно передбачає вміння події зображати образно, узагальнено, концентровано, не в безпосередній натуральності, а метафорично. Такі фільми були створені Олександром Довженком, Орсоном Уеллсом, Федеріко Фелліні, Ингмаром Бергманом. Українське поетичне кіно займає особливе місце в кіно світовому завдяки своїй зображальній вишуканості й міфологічності у фільмах Сергія Параджанова, Юрія Ілленка, Леоніда Осики, Івана Миколайчука.*

“Ми усвідомили існування кінематографа лише тоді, коли він вже давно став нашою нагальною потребою”

*Ж. П. Сартр.*

Поетичне бачення, поетична стилістика в кіно важко піддається науковій дефініції. Не підходять тут і дефініції філологічні, бо якщо в поезії, як літературному різновиді, можна висловити абстрактні поняття, нюанси відчуттів, то в кіно все має бути конкретно зримим. Але поетичний кінематограф існує. Ми не кажемо поетична музика, поетичний живопис, поетичний театр, але щодо кіно таке визначення усталилось, і пов'язане воно з характером знімання, використанням світла, способом обробки плівки, а відтак — зображенням на екрані, тобто з речами, суто кінематографічними. Але при спробі аналітичного прочитання фільмів “поетичне”, тобто, щось найсуттєвіше в них, вислизає з рук, і тому слід бути свідомим того, що спроба наукової фіксації “поетичного” в кіно нагадує погоню за невидимкою. Застосування щодо поетичного кіно аналітичного інструментарію семіотичних досліджень, спроби визначити конструктивні принципи тексту не є ефективними. Може, саме тому й досі немає наукових досліджень, присвячених спеціально поетичному кіно. Разом з тим, поетичне кіно є фактом мистецтва. І якщо кінематограф у всьому його розмаїтті, з його онтологічною властивістю фіксувати реальність і відтворювати життя у формах самого життя, розглядати в глобальному часовому масштабі, то шансів

уціліти перед безжалювим Хроносом найбільше все-таки в кіно поетичного.

Але спершу спробуємо з'ясувати географічний і мистецький простір його існування.

### *Принципові ознаки*

Визначення специфіки поетичного можна почати від зворотного. Видатний американський кінорежисер Орсон Уеллс вважав, що в Голлівуді режисерам не вистачає насамперед поезії, поетичної уяви. Оскільки кінематограф однаковою мірою належить і до мистецтва, і до індустрії, то характер, стиль фільму перебуває у прямій залежності від характеру кіновиробництва. У США, започаткований ще в 10-х роках Томасом Інсом метод, який заклав основи антихудожньої голлівудської системи конвейєрного виробництва фільмів, лишається незмінним і донині. Саме промислова відрегульованість відповідає раз і назавжди знайденим рецептам, що складаються з кількох інгредієнтів, які ще 1927 року визначив голова британського Об'єднання власників кінотеатрів Г. Кінг: “Для успішного прокату фільм повинен складатися: на 1 фунт сльозливих сантиментів, 1 фунт жахів, 1,5 фунтів рук і ніг (бажано оголених), 0,5 фунта суміші нічного клубу і кабаре, 3 фунти зірки (по мільйону доларів за фунт), 1 фунт гумору, 3 фунти декорацій і... 1 унції сюжету”. Це приносило реальні прибутки і тому підтримувалося впливовими політиками. Зокрема, тоді ж, у 20-х роках, у відповідь на протести проти аморальності американ-

ських фільмів один із лідерів правлячої республіканської партії Уільям Хейс заявив: “Той, хто заважає розитковій кінопромисловості, заважає тим самим розумовому прогресу нації і розвиткові американського бізнесу”.

Згаданий діагноз щодо американського кіно Орсон Уеллс поставив уже після тріумфу свого “Громадянина Кейна” (1941 рік). Ніхто інший, як він сам і спробував розхитати раз і назавжди встановлені правила. Щоправда, Уеллс висував претензії і до власного фільму, звинувачуючи його в певній бароковості й хаотичності. Можливо, це й відповідало дійсності, але важливіше те, що “Громадянин Кейн” засвідчив появу стилістично винахідливого фільму, який принципово відрізнявся від середньостатистичної американської продукції. Виразно проявилось вміння режисера пристосувати форму до смислового надзавдання і передати багатоаспектність дійсності. Звернувшись до постаті американського газетного магната і показуючи його стрімку кар’єру, режисер зруйнував суттєві структури кіномови. Зробив це таким чином: по-перше, розчленовуючи час і даючи множинність точок зору, по-друге, наносячи удар біографічному часові свого героя, режисер доповнює це суперечливістю точок зору, а по-третє, вдаючись до “глибинної зйомки” (його винахід), він дає свободу глядачеві самому спрямовувати увагу на зображуване, не регламентуючи цієї уваги за допомогою монтажу. Разом з цим — і це важливо — він створює безперервне відчуття напруги і конфлікту.

Що ж змусило Уеллса разом із досвідченим і талановитим кінооператором Греггом Толандом відмовитися від загальноприйнятої системи зйомки? Насамперед, наявність власного бачення, яке можна в цьому випадку іменувати поетичним, оскільки задіяно багато кінематографічної фантазії, винахідливості. Не менш важливу роль зіграло бажання зробити стиль носієм форми.

Йому це вдалося у своєму першому фільмі, але в наступних роботах почали виникати конфлікти зі студіями саме через те, що він прагнув знімати не так, як усі. Врешті, витримати двобій з Голлівудом йому не вдалося, він змушений був залишити США і в 50—60-х роках знімав у Європі. Багато фільмів цього режисера можуть бути підручниками з назвою “Індивідуальний стиль у режисурі”.

Отже, як засвідчує досвід Орсона Уеллса, поетичне світобачення немислиме без наявності індивідуального світобачення, особистісного вислову.

Крім того, творці поетичного кіно, як правило, не замикались тільки на режисурі. Зокрема, Уеллс був не тільки режисером, а й сценаристом, і актором, часто грав головні ролі у влас-

них фільмах. Різномісність таланту творця фільму, що свідчить про здатність піднятися над тим самим виробничим конвейером, залишатися митцем в межах індустрії — це також характерна ознака поетичного світобачення в кіно і його передумова.

### ***Особистісний вислів як протистояння нівелюванню***

Орсон Уеллс залишив Голлівуд, який не допускав відхилень від усталеної системи, проте його фільми стали і залишаються сьогодні фактом протистояння незалежного митця кінематографічному монополістові. Це рідкісний факт. Як правило, ставалося навпаки, система поглинала митців. Один із свіжих прикладів: переглянувши “Одіссею” Андрія Кончаловського, важко повірити, що автор цього фільму і автор фільму “Перший учитель” — одна і та ж особа. Наскільки присутнє поетичне світобачення в “Першому учителі”, настільки далеко від нього комерційне видовище, приправлене спецефектами, під назвою “Одіссея”. Я не випадково згадала цей фільм, оскільки поставлено його за епосом Гомера. У фільмі є багато: постановочний розмах, впевнений виклад подій, стилізація під епоху, але немає епічності. Епічність — це здатність осягати масштабні події поглядом узагальнюючим, здатність переноситись поетичною уявою через значні часові й просторові відстані, концентрувати події й виражати їх не в безпосередній натуральності, а образно і метафорично. Такими є ознаки поетичного світобачення. Та, хоч як це парадоксально, епос Гомера в американському фільмі втратив епічність, перетворившись на суто пригодницьке видовище, а, наприклад, скромні чорно-білі “Звенигора”, “Арсенал” і “Земля” Довженка мають всі ознаки творів епічних, з яких і нині б’ють струми переломних історичних подій, де події подано, як казав сам Довженко, “під тиском тисячі атмосфер”.

Нагадаю, що Довженко також був різномісним обдарованим (саме це дає широту бачення, виводить кінематографіста за межі процесу роботи над фільмом, спонукає його до пошуків форми) — і художником, і сценаристом, мав пересічний літературний талант.

У науковому збірнику “Кіно — фільм: поезія оптична?”, виданому 1995 року Вроцлавським університетом, в одній із статей, де досліджується футуризм у польському кіно 1918—1939 років, є формулювання, що належить Анатолію Штерну: “Малярство і поезія — це мистецтва, які завдячують кіно своїм звертанням до нових форм; звертанням, яке дозволяє їм вдихнути дорогоцінне повітря незвіданих вершин. Водночас обидва ці мистецтва допомагають кіно

відкрити його приховану потужність. Їх щораз тісніше єднає спільне бачення світу” (1924). Автор цих слів був переконаний, що кіно могло б визволитися від старих схем, якби зігнорувало мову логіки, якби звернулося до реалізму поетичного. На думку іншого дослідника, кіно вже самим рухом світла і зображення здатне скинути диктат фабули, використовуючи фотогенічність предметів і постатей.

Як бачимо, теорія поетичного кіно, започаткована ще в 20-х роках, заповідала народження нового кіно. Тоді найяскравішим його практичним втіленням став французький авангард і хоч проіснував недовго, проте залишив помітний слід, виконавши кілька завдань: сприяв перетворенню кіно з атракціону в мистецтво, сприяв його самоосмисленню, окресленню власного шляху серед інших мистецтв і, зрештою, протиставивши мистецтво — комерції. Тобто, у 20-х роках французькі кінематографісти прагнули одухотворити кіно за допомогою поезії. Втім, робили це виключно й загострено, тож кіноавангард чимось нагадує шлях Артюра Рембо — шлях демаскування будь-яких проявів людського функціонування — соціального, суспільного, приватного, духовного, фізіологічного. Згодом демаскування перетворилося на натуралізм, поезія розчинялася в... одноманітності побуту — йдеться про характерне нюансування відтінків буття. Втім, поетична лінія в кіно французькому не переривалась, і не лише у фільмах “поетичного реалізму”, а й у проникливих документальних фільмах.

#### *Аспекти проявів*

Прояв поетичного начала в кінематографі утруднений індустріальним характером продукування фільму. Відстань між задумом і його втіленням, як ні в жодному іншому мистецтві, пов’язана з проблемами виробничого характеру і проблемами технічного втілення поетичної уяви у візуальному.

Лінію, накреслену в кіно О. Уеллсом, продовжив у найбільш індивідуально неповторному вияві Федеріко Фелліні. Неповторність полягала, зокрема, у виключно карнавальній, образній формі, у багатоаспектності й глобальності проблем, які він осягав. Зокрема, ні в кого не були такими гострими та інтимно спрощеними, як у Фелліні, взаємини художника з пам’яттю, які наполегливо розглядаються в мистецтві ХХ століття. Фелліні — людина величезної творчої сили — фантазер, містифікатор і людина, яка завжди в русі. Це поєднання протилежностей у творчості митця, зокрема, констатував Карло Лідзани, говорячи про “неймовірне поєднання природних людських почуттів та штучних, вищою

мірою ірраціональних форм”. Фелліні вірив у трансцендентні сили, які керують життям людини, в таємне і непізнаване. Його фільми — це магична поезія.

Ще один аспект поетичного світобачення — фільми Бергмана 50-х років, які з’явилися після “рожевого періоду” (за визначенням Роберта Еммета Лонга), фільми, які дістали міжнародне визнання. Опираючись на філософію К’єркегора, вони, як і праці філософа, свідчили про долання вузькорационалістичних традицій в етиці, враховуючи багатшаровість внутрішнього життя духу, демонструючи його драматизм і розвінчуючи ілюзії щодо гармонійного розвитку особистості, яка поступово накопичує все нові позитивні риси. Зрештою, на цьому — творенні складного, часто штучно ускладненого світу і перетинаються Фелліні та Бергман, які значно розширили можливості кінопоезії. Традиції “Сунічної галявини”, “Сьомої печаті”, з їхньою метафоричністю, та “Солодкого життя” — фільму-метафори хаосу сучасної дійсності, якому не здатна опиратись сучасна людина, мали великий вплив на дальший розвиток кінематографа, зокрема, кінематографа поетичного.

Цікаво, що “Криниця для спраглих” Юрія Іллєнка, в центрі якої літня людина, котра переживає стрес і душевні страждання, залишившись самотньою й розчарувавшись у результатах усього життя, має багато спільного з “Сунічною галявиною”, відмінним є хіба що відсутність комплексу вини, а також візуальне і звукове вирішення фільму, яке Юрій Іллєнко вибудував за найновішими досягненнями тогочасного кіно.

Якщо поляки назвали кіно “поезією оптичною”, то українцям з повним правом можна вважати українське поетичне кіно “поезією зображальною” (або візуальною). Велике значення у фільмах українського поетичного кіно має і звукоряд, у якому мало розмов і діалогів, до яких привчило глядача кіно спрощено-комерційне. Це звуковий і музичний відповідник зображенню. Проте, найповнішого виразу в українському поетичному кіно дістала зображальна культура, передумовою чого був високий рівень операторського мистецтва, витоки якого — у творчості Данила Демуцького.

Отже, наступний після Фелліні, Бергмана і Тарковського як автора “Іванового дитинства” виток спіралі поетичного кінематографа здійснився саме в Україні. Звичайно, можна погодитись із Валерієм Фомінім, який 1979 року, коли Сергій Параджанов сидів у тюрмі, написав книжку “Перетин паралельних”, де зафіксував явище поетичного кіно (не називаючи його так з конспіративних причин, адже поетичне кіно тоді було під забороною) не тільки в Україні, а й у

Молдавії (Еміль Лотяну), Туркменістані (Булат Мансуров), Киргизії (Толумуш Океєв) та в Грузії (Отар Іоселіані). До грузинів слід додати ще Тенгіза Абуладзе та Георгія Данелію. Найяскравіші фільми цих режисерів — національно виразні, що є також ознакою поетичного світобачення, оскільки поетична свідомість більше протистоїть уніфікації та відреченню від національної та індивідуальної своєрідності.

### *Долучення до міфу*

Фільмом “Тіні забутих предків” Сергій Параджанов вразив і продовжує вражати найдосвідченіших глядачів. Важливо, що фільм діє не лише мистецькою формою (яка в поетичному фільмі є носієм змісту), а насамперед змістом, закодованим у цій формі. У “Тінях забутих предків” показано в автентичному виразі одяг, звичаї та ритуали гуцулів — святкування Різдва, весілля, похорони. Фільм буквально заворожує цими яскравими діями. І саме ці ритуали пов’язані з космогонічним міфом з його первинною енергією творення. Тому, за тлумаченням Мірча Еліаде, учасники ритуалу долучаються до первинної енергії — енергії народження світу. У фільмі безвідмовно діє потужність ритуалів у їхній “візуально-звуковій поезії”.

Важливо підкреслити, що українці дали світові ці ритуали в естетично досконалій формі (це твердження опирається на досвід участі в унікальному фестивалі “Різдвяні містерії” — міжнародному фестивалі в Луцьку). Сакральний зміст фільму “Тіні забутих предків” помножився на харизматичний талант актора Івана Миколайчука, чия трагічна доля — неможливість самореалізації через заборону з 1973 року поетичного кіно, ототожнюється з долею самого українського поетичного кіно.

Інтерес до глобальних проблем людства наприкінці тисячоліття поглиблюється. Загалом вже ХХ століття засвідчило тяжіння до міфу в найрізноманітнішому значенні цього слова. Це тяжіння виявилось у світовій літературі, кіно. Фільм Сергія Параджанова 1964 року і влився у світову світоглядно-мистецьку течію, яка виявляла новітнє освоєння світової міфології, усвідомлення значення міфу для сучасної цивілізації. Метафізичний аспект цього поетичного фільму явив непізнані явища, які зберігає народна традиція, — стукіт невидимої сокири, чаклунські сили Мольфара тощо. Є зв’язок з трансцен-

дентним — поява загиблої Марічки у вікні Іваної хати на Різдво, поява Марічки у передсмертному видінні Івана.

Українське поетичне кіно у фільмах Параджанова, Юрія Ілленка, Леоніда Осики, Івана Миколайчука, документалістиці Ролана Сергієнка, Олександра Ковалю стало реакцією на убогість зображення, одноманітну сюжетність та схематизм творів соціалістичного реалізму. Воно дало яскраві творчі індивідуальності. Але було б неправильно вважати, що українські фільми естетизували дійсність, вони відзначалися мірою естетичного. Фільми набули піднесеності завдяки звертанням до мистецьких цінностей давнього мистецтва, переконуючи нас у його вічній молодості та невичерпній животворності. Вони дали концентрований вислів невловимого настрою, почуття, залишившись яскравим спалахом на небосхилі світового кіно.

### *Підсумки*

Як бачимо, поетичне кіно — явище не локальне — його географічна і мистецька територія широка. Зникаючи в одному місці, воно з’являється в іншому, пульсуючи і засвідчуючи власну життєздатність.

Живиться воно різними джерелами, поринаючи у потужні культурні шари, звертаючись, зокрема, до класичної літератури, часто тієї, яка належить до романтизму чи неоромантизму (як в українському кіно, де режисери опирались на творчість Гоголя, Коцюбинського), народним мистецтвом з його варіативністю й здатністю до самовідродження.

Неодмінною умовою поетичного бачення є прагнення до особистісного вислову митця, наявність творчої фантазії.

Творити в кіно ірраціональне, проникати в таїну безсловесного — найважче. Власне, на це і здатне тільки кіно. І це також прерогатива кіно поетичного з його притчевістю, метафоричністю, символікою, поетичними узагальненнями. Взагалі, в кіно багато спекуляцій, пов’язаних з поняттям містичного. Але саме поетичне кіно здатне врівноважити його, так би мовити, вписати в контекст. Саме воно, включаючи фантазію, опредмечує ірраціональне, дозволяє уникати надокучливості механічного прийому. Саме завдяки цим рисам, фільми поетичного кіно не піддаються вичерпаності, не старіють, їх цікаво переглядати знов і знов.

*Briukhovetska L. I.*

## **THE POETIC VIEW IN THE CINEMA ART**

The poetic view in cinema is not only tied to poetic imagination but also to the nature of the filming process, movement of light, and other strictly cinematographic elements. Poetic is also that which goes beyond cinema's ontological function of recording reality. A poetic worldview requires creative individuality and personal expression: it entails in comprehending event both generally and concentratedly, presenting them in imagery and metaphor rather than as direct reality. Such work in cinema has been created by Oleksandr Dovzhenko, Orson Welles, Frederico Fellini, and Ingmar Bergman. Ukrainian poetic cinema holds a very special place in the world cinema arts — particularly with its forays into mythology, as in thy works of Sergei Paradzhanov, Yuri Illienko, Leonid Osyka, and Ivan Mykolaichuk.