

Роберт Лакатош

Традиція і новаторство

в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова*

2

3. Кінематографічність.

Керування камерою, рух.

У «Тінях забутих предків» вкрай суб'єктивна камера бере участь у подіях, стає гуцулом і використовує всі свої можливості (різні способи руху, кути полів зображення об'єктів, ракурси та інші), зміцнює емоційний лад сцен, які знімаються. Проте вже на початку фільму бачимо, що суб'єктивність камери виявляється не тільки через входження в суб'єктивний стан різних постатей. Камера починає жити власним життям, коли падає разом з деревом, під яким гине брат Івана, після чого підноситься і показує сцену зверху, а коли Іван виходить з кадру, залишається певний час нерухомою, а тоді, повагавшись мить, рушає за ним. Після похорону Олекси камера панорамує вниз, випереджаючи Іванів рух (також вниз), причому варто звернути увагу, що не камера реагує на рух Івана, а Іван на рух камери. Потім Іван наближається до камери і затримується, дивлячись вдалину. Камера показує ярмарок, минає Івана, іноді зупиняється, наближаючись до людей, минаючи те, що для неї менш важливе, поводить себе так, наче виражає чиюсь суб'єктивність. Люди натомість часто грають перед камерою, наприклад, сопілкар, який починає грати, коли зауважує, що камера наближається до нього і перестає, коли камера його минає. Перше фіксування, а точніше, перший зріз (план, контрплан) визначає фабульну фактуру фільму, проте фіксуючи смерть Олекси, камера, яка на початку дуже кінематографічно падала разом з деревом, починає поводитись ніби документально, виявляючи свою відокремленість, незіграність з рухом акторів. Це спосіб Параджанова втягнути глядача у світ, якого тодішні глядачі не мали нагоди бачити на екранах, оскільки фільмів, які б надихнулися селянською культурою, досі не траплялося. Фільми італійського неореалізму, які іноді торкалися селянського життя, мали документальну основу, але зосереджувалися на аналізі сучасного суспільного життя, а нове бразильське кіно, яке надихалося народною міфологією, також не прийняло естетики, яка б впливала з народної традиції та іконографії.

Віртуозність камери проявлялася в довгих зйомках з

руки. Цілий епізод, коли шукають і знаходять загинулу Марічку, знято таким чином. Камера разом з Іваном бере участь у подіях, супроводжує його, виражає його суб'єктивне, а тоді знову показує його постать. Іван входить у суб'єктивний стан, камера, стаючи об'єктивною, дозволяє йому віддалитись, іде за ним і зрештою знову стає його суб'єктивністю, показуючи ноги мертвої Марічки. Однак не впродовж усього фільму маємо справу з таким «безпосереднім», «спонтанним» рухом камери, оскільки глядача вже втягнули у світ твору, камера рухається плавно або просто залишається статичною, чи, коли того вимагає емоційний стан, вертається до своєї «спонтанності». Витікає це з того, що така спонтанність або інстинктивність є властивістю культури Гуцульщини. В такому контексті поведінка камери видається не лише документальною, а й такою, що перебуває у злагоді з гуцульською культурою руху.

Одним із танцювальних елементів не тільки гуцульської, а й багатьох інших традиційних культур є обертання довкола своєї осі. Багато парних танців з регіону Карпат має вигляд кружляння парами. У той час, коли танцюючі кружляють, їхній спільний рух відділяє їх від решти світу і створює таким чином самотійний світ, який залежить від способу їх кружляння. Варто звернути увагу, як взаємини чоловік-жінка виражаються через танець. У регіонах, де становище чоловіка є значно сильнішим, віссю кружляння є чоловік, а жінка кружляє довкола нього. А в регіонах, де становище жінки наближене до становища чоловіка, пари кружляють довкола спільної осі. Хороводні танці також полягають у кружлянні. Тобто, маємо справу з рухом, що виникає з природи світу чи, можливо, з якого виникає світ. У «Тінях забутих предків», коли Іван та Марічка вже дорослі й кохання між ними квітне (сцена після виходу з церкви), камера, ніби з руки, наїжджає; за допомогою глибинної оптики дає малу глибину зображення і створює поетичний, суб'єктивний простір, рухається довкола них, немов супутник їхнього світу. Той самий рух камери повторюється, коли Іван, відходячи на полонину, прощається з Марічкою. Камера об'їжджає їх, але вони також крутяться довкола осі власного світу. Іван іде, а Марічка залишається сама, в той час камера продовжує кружляти довкола неї. Камера з більш

* Закінчення. Початок див. у №4, 1999.

широко-кутовою оптикою кружляє довкола Івана, який вилазить на дерево по яблуко (вже після смерті Марічки). В кінці фільму серед тих, хто зібрався на похорон Івана, камера кружляє сама.

Кружляючий рух камери знаходить свій відповідник у внутрікадровому русі. На початку сцени смерті Івана Марічка, що з'являється, віддаляється від нього, кружляючи, а коли торкається Іванової руки і закохані єднуються у смерті, в кадрі кружляють червоні гілки. Сцена з буденного життя Івана і Палагні починається маятниковим рухом коси, що творить відповідний ритм, який викликає думку про повторюваність і плинність часу. Відразу після шлюбу Іван зриває з Палагні намисто, яке розсипається по підлозі і навіює думку про закінчення певного етапу її життя, коли те намисто було важливим. Ті самі основні рухи — кружляння, коливання і розсипання — багато разів повторюються у пізніших фільмах Параджанова. У «Кольорі граната» старий монах виконує маятниковий рух, перекладаючи вагу з однієї ноги на другу, малий Арутін виконує схожий рух, висячи на ланцюжку, ангелята крутяться, підвішені на шнурку, а пізніше, під час зустрічі з жінками старшого Арутіна, вже монаха, настає сполучення руху коливаючого і обертового, коли він хитається вправо і вліво. Молодий закоханий поет, що говорить мовою символічних жестів до своєї коханої, розсипає білі хустини на кулясту форму інструменту, а пізніше розсипає і землю. Ті рухи мають символічний сенс, однозначний в «Кольорі граната» і більш прихований у «Тінях забутих предків».

Монтаж.

Після віртуозних рухів камери монтаж є ще одним засобом, в якому Параджанов проявляє велике бажання пошуку нових кінематографічних вирішень. У «Тінях забутих предків», вже на початку фільму, коли Іван виходить з кадру і камера поспішає за ним, композиція кадру є скошеною, а камера відхилена від лінії горизонту. Наступний монтажний стик — перехід до епізоду в схожому плані, хоча камера вже вирівняна. А в наступному монтажному стикові Іван «перескакує» з правого боку кадру до лівого. При тому стикові, що виходить за рамки досі існуючих монтажних норм, виникає враження проминання часу і змін емоції, хоча вигляд сцени залишився: той самий ліс о тій самій порі дня. Одне з найвдаліших монтажних вирішень знаходимо в сцені, коли Іван іде на полонину, а Марічка залишається сама і кружляє в напрямі, протилежному до руху камери, так, що глядач втрачає орієнтацію в просторі. Коли Марічка повертається плечима до камери, наступний монтажний перехід — на її напівпрофіль. Рух повторюється, і Марічка ще раз відвертається від камери. Ми не бачимо Марічки, тільки чуємо, як вона гукає Івана. Камера виконує короткий перехід, випускаючи її з кадру, в якому з'являється розмита пляма Івана, що віддаляється, наче застерігаючи, але ще до того, як зображення знову набере чіткості, знову черговий монтажний стик, і знову бачимо Марічку так само, як і в попередньому епізоді (схоже, що це дубль попереднього кадру). Проте цього разу стик настає раніше, перед переходом на Івана. Цей кадр ширшого плану, в якому Іван вже далеко. Тут невідомо, чи крик Марічки є

справжній чи внутрішній, а розпливчата пляма — то Іван чи оптичний обман. У кожному разі ритмічне монтажне переривання з наступним продовженням основного руху, яким є кружляння, дуже влучно передає емоції Марічки, яка залишилась сама. Іноді монтаж є аналізуючим, що властиве для ігрового кіно, але часто, особливо в змалюванні контексту подій, він синтезуючий, що характерно для документального фільму (хоча іноді використовується в ігровому кіно). Часто складається враження, що все знімалося одним довгим шматком, з якого за допомогою монтажу просто відрізалось те, що зайве. Пізніше, в «Кольорі граната», вже зі статичною камерою з'являються схожі вирішення, коли в кадрі щось раптово з'являється або зникає. У «Тінях забутих предків» Параджанов використовує монтаж з уже існуючих досягнень кіно (наприклад, сполучення на базі контрасту світле-темне, рух-нерухомість, перехід через нечіткість і т.д.), але пробує себе в запереченні досі існуючих монтажних норм (сполучення схожих планів, повторення руху).

Як «спонтанність» у поведінці камери відбиває культуру руху Гуцульщини, так і «недосконалість» монтажу дозволяє виразити суворий традиційний світ, представлений на екрані. Саме тому «Тіні забутих предків» є прикладом фільму, який у своїх пошуках кінематографічності поглиблює «інакшість» світу, який показує.

4. СИМВОЛ.

Початок «Кольору граната» — це потік натюрмортів. На екрані з'являються: на білому полотні три спілих гранати, з яких витікає сік, забарвлюючи полотно кольором крові, сторінки відкритої рукописної книги, на білому полотні кинджал, під яким полотно забарвлюється червоним, на кам'яній плиті гола ступня, яка чавить виноградне гроно, срібляста риба б'ється без води, три рибини ледь ворухуться зябрами, аби за мить зовсім застигнути, тернові гілки заповнюють кадр, з'являється біла троянда. Подача предметів у такий абстрактний спосіб, позбавлених свого часово-просторового контексту, звертає увагу не тільки на ці предмети, а й на значення, з ними пов'язані. Три гранати — це символ життя і страждання (як коментував це сам Параджанов). Гранат — стійкий проти шкідників, але разом з тим соковитий і тому є знаком гарячого кохання, а завдяки великій кількості зернин символізує плодovitість. Тверда неістівна шкаралупа і солодка пахуча м'якоть мають бути інтерпретовані як тіло і душа ідеального християнина. Книга є символом ученості, мудрості, знань таємного і трансцендентного, дослідження правди і т.д. Біла троянда символізує кохання і жіночність; тернові гілки — дорогу, сповнену страждання, кару за первородний гріх, працю, стриманість, аскетизм, покуту, дорогу до спасіння; сріблясті рибини, позбавлені свого природного середовища, підкреслюють страждання; виноградне гроно — це протилежність фатального плоду дерева пізнання, що презентує воскресіння; давлення винограду — переливання крові, а кинджал — знак влади, а також долання трагічної смерті поета.

Початок фільму — це поетична замальовка найважливіших моментів життя героя ашуга (поета-співця) XVIII століття, який перш ніж узяти псевдонім Саят Нова (Цар Пісень) називався Арутін Саядян. Дитиною його віддали в науку до ткача, а пізніше, займаючись цією професією, водночас грав, співав і складав вірші. Потім став придворним співцем і музикантом володаря Грузії Іраклія II, але згодом, правдоподібно через його кохання до княгині Анни, якій і присвятив більшість своїх творів, мусив залишити двір і піти в монастир. Помер 1795 року в час взяття Тифліса персами.

«Творчість, символізм — це надання форми іншого досвіду зображуваних дійсності. Отож, те, що з'являється, за її посередництва стає вищою дійсністю». (Павло Флоренський). Параджанов тяжів до передачі змісту, якого не можна повністю висловити в раціональний спосіб, шукав вищої дійсності. Тому не тільки початок, а й цілий фільм є повний символів: білий півень, чашка, перстень, павич, барани, хліб, хмара (вона парерова, тому звертає на себе увагу) і багато інших, які діють на підсвідомість глядача і їх можна зрозуміти в ірраціональний спосіб.

Одним із найпрекрасніших моментів вживання символу є епізод, в якому мушля (символ захисту і цнотливості), маючи форму спіралі (символ плодovitості, еротизму, нескінченності, ритму життя, таємниці життя і смерті), з'являється на голому жіночому персові, яке обливають водою. Ця купель — то очищення, відродження, ритуал, що освячує найважливішу мить життя, а нагість — щирість, відкритість, чистота і безборонність. Безпосередній спосіб фотографування (повне світло, фронтальна камера) і вилучення з просторового контексту (жінку не показано і не вписано в простір) нав'язують символічну інтерпретацію цієї сцени. Параджанов використовує символи вже існуючі в цій культурі, але, проникаючи в глибину її духу, знаходить нові. Тяжючи до автентичних подій та предметів, він у них відкриває символи. Символ є витвором несвідомого, що передається за допомогою одкровення чи інтуїції. Сушіння книжок, виготовлення монахами вина, праця фарбувальників вовни — це сцени, що походять з давнього життя, а у фільмі з'являються як форма ритуалу, в якій збереглися глибинні життєві процеси.

Оскільки «Тіні забутих предків» мають сюжетний характер, то символи тут приховані, вплетені в розповідь. Це однак не означає, що вони відсутні. Коли довідуємося, що Іван вирішив для заробітку іти на полонину, він стоїть на драбині й ремонтує дах. А драбина — це символ далекосяжних прагнень. Зірка, страж пильнування, небесне світило, що бореться із силами тьми, є водночас символом недсяжного ідеалу. Коли Іван вкладається спати на полонині, з'являється дим: символ спогадів і марень, а також небезпеки, змінності й короткочасності життя, що може означати звістку про смерть Марічки. У сцені смерті Івана дим клубочеться з погашених вогнищ, а стовп диму — це вісь світу, що сполучає землю із небом, душу з матерією. Іван, вертаючись до життя після смерті Марічки, спинається на дерево, яке є символом життя, осі світу, життя космічного, живучості (оскільки черпає з усіх чотирьох елементів), а також первородного гріха. Зрештою, Іван

зриває яблуко з дерева, а яблуко — це символ омолодження, любові й сексуального співжиття, втаємничення і гріха. У сцені зустрічі з Палагною Іван підковує білого коня: підкувати — означає готовність, а білий кінь — то мудрість, невинність, сила і прагнення людської душі. Ці, а також інші символи, що фігурують у фільмі, не мусять бути зрозумілими раціонально, але вони справжні і влучні, підкреслюють значення сцен.

5. Значення

Головні мотиви фільмів Параджанова — нездійснена любов, яка залишається у сфері духовній; життя, яке стає стражданням; вірність і смерть — вияв трагізму як способу розуміння і виявлення долі людини. Те почуття може мати коріння у «Книзі жалібних пісень» Григорія з Нареку, яка є шедевром давньовірменської літератури, а заодно належить до найзначніших шедеврів літератури християнського Сходу і до XIX століття вивчалася у вірменських школах, розпорошених по всьому світу, і як книга свята і магічна зберігалася майже в кожному вірменському домі. Це поезія про основні питання сенсу людської долі, що має трагічний аспект існування, де людина, що тяжіє до добра і покарана злом, кинута в прірву страждань, від яких її може зцілити тільки диво Божої ласки.

Проте, здається, естетичне послання цих фільмів значне не тільки як запис певної традиції, а й як її живе продовження. Те, що сфотографовано, це не тільки фотографований предмет, а й різновид візуальної думки, що передую факту вирішення той предмет фотографувати. Параджанов нагромаджує перед камерою велику кількість автентичних предметів, витворів матеріальних культур, до яких тяжів, але користується також творами духовної культури, такими як символи, автентична музика, традиційні способи оповіді (балада, казка, поезія, легенда). Кінозображення показує дійсність і здатне представити її імітацію, а водночас наповнене значенням. Коли Параджанов у своєму способі образотворення опирається на пластичні засади іконопису, то робить це не тільки тому, що цей різновид твору має найбільше шансів показувати гармонійно твори цієї культури, а також і тому, що хоче представити красу, іманентно торкнутися її в елементах, які з'являються на екрані, а це спільне з метою іконопису, що виробив свій власний спосіб. «Його предметом є сама природа, світ, створений Богом, у його надприродній красі» (Єжи Новосельський). «Правда буття ікони та її вартість не виникає з краси предметів, а з краси того, що ікона представляє, вона є образом краси — подоби Божої» (Леонід Успенський).

Параджанов, будуючи свій власний світ, старався показати будь-яку красу, створену культурою народів і регіонів до того, як вони ще не були піддані культурній уніфікації. Робив він це в період, коли через культурну політику систематично нищилися традиційні культури регіонів, що входили до Радянського Союзу. Параджанов у своїй особистій боротьбі на якийсь час оживив традиції культур, до яких тяжів. Адже життя закладає розвиток, а традиційна культура жива, доки здатна витворювати або асимілювати нові елементи. Таким елементом може бути, наприклад, фільм.