



Віктор Кісін.
**Режисура
як мистецтво
та професія.
Життя, актор, образ.
Із творчої спадщини.**
— Київ. Видавничий дім
«KM Akademia».
1999.

Спостереження за носіями масок та мистецтво перевтілення

Книга видатного практика та теоретика театральної, кіно- і телережисури Віктора Борисовича Кісіна досліджує історичні етапи становлення режисури та акторського мистецтва, прослідковує роль соціального, політичного та індивідуального досвіду в утворенні найрізноманітніших театральних форм світового мистецтва. Будь-яку видовищну подію автор бачить в контексті світової культури, національного менталітету та конкретних особистісних інтерпретацій. І виконавців, і реципієнтів. Віктор Кісін дуже часто цю видовищну подію розглядає ще й у біологічному ракурсі. Так, звертаючи увагу на споконвічну театралізацію державних подій з їхніми церемоніями, тріумфами, обрядами, процесіями і класифікуючи ці видовищні акції, автор не без гумору звертає нашу увагу на «демонстративне вживання» слова «ритуал» біологами. Вони визначають його як «стандартний сигнальний акт поведінки для спілкування одне з одним». Досліджуючи «театральний інстинкт» (термін Євреїнова) такої складної істоти як людина, Кісін розв'язує, скоріше, практичне, аніж теоретичне завдання, а тому його визначення дуже точні, позбавлені «розмитого», імпресіоністичного бачення театрознавців. Крім того, Кісін, чи не вперше, робить спроби дати визначення таким «ясним» поняттям як, наприклад, «видовище». Чим вирізняється видовище з-поміж усього, що людина може побачити й почути? Напевне, від точної відповіді на таке дитяче запитання таки залежить професіоналізм спеціаліста з видовищ. Але визначення в словниках немає. Коротеньке правило, і не одне, майбутнім режисерам міг сказати тільки педагог Віктор Борисович. (Недаремно його, фундатора кафедр телебачення Державного інституту театрального мистецтва імені І.К.Карпенка-Карого та Університету культури і мистецтв України, так любили студенти).

У цій книзі, в основу якої покладені лекції педагога, — через джерела виникнення та розвитку видовищ, через їхні функції (естетична, ігрова, соборна, комунікативна) впродовж віків, — Кісін формує світоглядну позицію сучасного творця видовищної події. Зокрема, події політичної та екранізованої. Автор простежує історичні умови, що сприяють формуванню того чи іншого видовища, але вибудовуючи власні теорії, спирається і на етнографічні дослідження. Він розкриває поступальність розвитку видовищ і твердить, наприклад, що шаманство не могло виникнути без двох попередників — поминальних та тотемних ігор, а канон військових парадів міг сформуватися тільки після утворення регулярних армій у XII — XVIII століттях. Але Кісін також систематизує часово окремі видовищні форми: за ознаками схожості змісту, подібності структури, драматургії, виражальних засобів. Він простежує виникнення та розвиток первісних містерій, народних ігор, застіль, бенкетів, оргій, боїв гладіаторів та їхніх видозмін аж до наших днів. Але не як історик, етнограф чи театрознавець, а як режисер. І це видається найбільшою цінністю книги.

Друга частина присвячена безпосередній роботі режисера з актором, а також педагога з актором. Спираючись на постулати найвідомішої у нас системи Станіславського, а також на новітні дослідження психології, Віктор Кісін осмислює режисерську та акторську психотехніку, її безпосередній зв'язок із життєвим досвідом. Автор робить спробу класифікації тих діяльностей людини, які відтворюють поведінку. Тут він дає визначення таким поняттям, як «копіювання», «наслідування», «перевтілення в характер», «перевтілення в образ», доводить, що перші три діяльності не є суто акторським феноменом, що вони досить поширені у житті, особливо в дитячому та підлітковому віці. Але в книзі наголошується на усвідомленні актором та режисером специфіки власної професії, яка використовує аспекти біологічної та соціальної діяльності людини (в тому числі і власні) тільки як матеріал для творчості. А подібне вміння треба виховати, і Віктор Кісін пропонує власні методики для вищих фахових шкіл, а також наголошує на важливості дитячих театральних закладів.

Безумовно, для практиків і теоретиків видовищних мистецтв ця книга є справжньою знахідкою. Вона видана за фінансової підтримки Фонду розвитку кінематографії Міністерства культури і мистецтв України.

Філософія професії

Юрій Ілленко, без сумніву, одна з найбільш унікальних постатей не тільки українського, але, мабуть, і світового кіно. Навряд чи знайдеться багато кінематографістів, які б змогли, підводячи підсумок певного періоду життя, написати: «У кіно мені довелося побувати майже у всіх шкурах — я був режисером (12 фільмів) і оператором (7 фільмів), актором (2 головні ролі) і асистентом оператора, адміністратором, академіком і освітлювачем, президентом кінофірми і художнім керівником студії, кінодраматургом (22 сценарії), водієм, чорноробом та «міністром» кіно, професором кафедри кінорежисури і фотографом». (Відзначимо, що у чотирьох фільмах в особі Ю.Ілленка одночасно поєднувався автор сценарію, режисер та оператор). Продовжимо цитату: «І умудрився при цьому 17 років у сумі за все своє кіножиття бути безробітним. Це створило блискучу можливість поміркувати про кіно. Власне і ця книга написана в період останнього семирічного безробіття в якості режисера.»

Книга побачила світ наприкінці 1999 року.

На першій же сторінці, розповідаючи про те, як і для чого вона написана, Ю.Ілленко зазначає, що його книгу можна читати з будь-якого розділу, кидати, не дочитавши. МОЖНА НЕ ЧИТАТИ ВЗАГАЛІ. А



Юрій Ілленко.
Парадигма кіно.
«Абрис». 1999.

поставивши крапку в роботі, сказав по телефону своєму братові, що «закінчив найбільш безтолкову книгу з усіх, котрі зміг створити».

Важко погодитися з такою авторською оцінкою власної роботи. На нашу думку, всім, хто професійно займається мистецтвом (підкреслимо, що саме мистецтвом, а не взагалі кінематографом), цю книгу варто читати з олівцем в руках і, як свого часу працю С.Ейзенштейна «Режисура. Мистецтво мізансцени», треба серйозно вивчати.

Вживаю до роботи Ю.Ілленка слово «книга», хоча вона не зовсім відповідає цьому поняттю. Він сам (крім авторського тексту) визначає свою функцію як «режисера книги» (чи зустрічали ви таке?), він — автор художнього оформлення, його прізвище — серед редакторів і художніх редакторів, коректорів, він сам займався комп'ютерним набором і версткою.

Отже, як у кінематографі, так і в науковому виданні Ю.Ілленко виступає як АВТОР.

Запросивши до участі у створенні свого твору 62-х «найбільших розумників усіх часів і народів (від Апостола Луки до Андрія Тарковського)», Юрій Ілленко створює не просто «парадигму кіно», а те, що можна без перебільшення назвати філософією професії.

Робота написана непростою мовою. Для її розуміння потрібна певна підготовка. Добре це чи погано? Мабуть, краще все-таки тягтися до певної висоти, ніж з легкістю ковтати зрозумілі істини. Хоча інколи можна погодитися із самооцінкою, котра свідчить про хороше почуття гумору автора: «Мудро?.. Зрештою, наплювати і забути. Більшість висококласних режисерів навіть і не підозрюють про дискретизацію і кореляцію, котрими вони постійно займаються на знімальному майданчику. Тіштеся тим, що більшість практикуючих лікарів не відрізнять гіпофізу від геморою в пробірках музею медицини, але успішно вилікують вас від нежиті та вирвуть гланди».

Книга складається з трьох основних частин і короткої четвертої — своєрідного пунктиру шляху «над прірвою» від задуму до напису: «The end». Коротко зупинимось на перших трьох.

«Кредо» — дуже містка і точна назва першої частини. Проводячи ризиковані паралелі між Божою творчістю у створенні світу і творчістю митця, автор підносить роль останнього до рівня Деміурга — Майстра у найвищому значенні цього слова.

Аналізуючи «Книгу Буття», автор приходить до висновку, що матеріалом втілення для свого ЛОГОСУ Бог обирає СВІТЛО. «Хай буде світло!» — саме з цієї команди починається і будь-яка кінозйомка. «Хіба це не вводить нас у метафоричну теорію мистецтв, і зокрема кіно, бо з усіх мистецтв лише кіно оперує світлом як матеріалом та інструментом втілення,» — стверджує Ю.Ілленко. І знову, аналізуючи першу книгу Святого Письма, автор з біблійної тези робить висновок, що творчість можна розглядати лише як духовну діяльність, бо поза нею існування художнього образу неможливе.

Для Ю.Ілленка дуже важливо з самого початку дати зрозуміти читачам свою позицію, свій погляд на мистецтво кіно. Дуже цікаві його міркування про образ і подобу. Відчуття ритму, на думку автора, є першим оформленим відчуттям в осяянні в момент виникнення праобразу. І, мабуть, тому він надає такої уваги цьому поняттю, що організує часово-просторове взаєморозташування знакового матеріалу, так звану структуру, яка й породжує зміст (таку ж велику увагу ритмічній побудові вистави надавав В.Мейерхольд).

Завершують розділ його роздуми про творчість — єдину можливість і єдиний спосіб безкарного порушення закону: «Творчість не може бути регламентована законом. Істинну творчість не дарма порівнюють з бунтом. Творчість — це безперервний первородний гріх. Тому навчитися творчості, як, скажімо, навчаться їзди на велосипеді або гри у преферанс, неможливо. Проте не впадайте у відчай, про творчість і таємниці творчості подбав сам Господь Бог». Цей авторський оптимізм заспокоює.

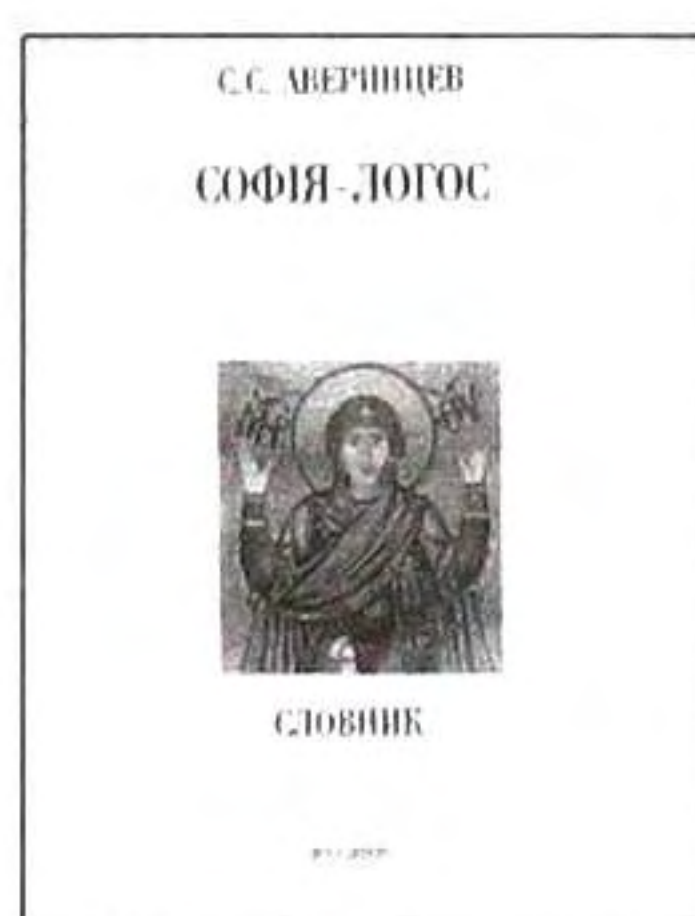
Друга частина «Міражі мов» починається роздумами кіномитця про мову кіно. За його переконанням «мова художнього твору — мова інтуїції». І все ж таки він намагається пояснити це поняття. Звідси його пошук означення таких термінів, як жанр, тема, мета, яка, за його поясненням, «завжди за обрієм». Він виявляє один із найцікавіших феноменів кадру — закадровий простір, і вважає, що режисура закадрового простору — складова частина режисури взагалі.

Закінчує цю частину своєї книги Ю.Ілленко так: «Мова — то міраж в уяві митця, що виникає за його бажанням у закоханому дзеркалі кадру... Завдання кіномови — зобразити незображувальне... Щоб більш-менш повно описати якийсь факт, потрібно скористатися послугами щонайменше двох різних мов. Це тематично довів Нільс Бор. Щоб описати кіномову, очевидно, треба зняти і показати фільм. Ю.Ілленко погоджується з Л.Вітгенштайном: «Те, що може бути показане, не може бути сказане».

Найцікавіша, на нашу думку, третя частина твору — «Універсум екрану» (розділ майже повністю написаний російською мовою).

Запам'ятовуються його роздуми про цілісність фільму (згадаємо блискучу роботу О.Попова «Про художню цілісність вистави!»). Ю.Ілленко пропонує включити у визначення режисури як діяльності створення такої цілісності, в якій окремі частини дорівнюють цілому.

Саме режисурі, як її не називай, — або способом світосприйняття і світовідтворення, або «діагнозом», або «самим життям» — присвячено багато сторінок цього розділу. Бо саме у нього, у режисера, в ру-



С.С.Аверинцев.
**Софія-Логос.
Словник.**
— Київ. «Дух і Літера». 1999.

Володимир Судьїн, заслужений діяч мистецтв України, професор

ках головні важелі композиції — «просторово-часові взаємодії всіх елементів структури твору, що створюють образну цілісність».

Не дивлячись на запевнення автора, що, чим глибше ми будемо намагатися проникнути у визначення основних понять кіно, тим жорсткішим буде опір слів, бо слова відчують, що ми вторгаємося у прикордонну зону іншої мови — мови кіно він дає дуже цікаві визначення цілого ряду мистецьких термінів, найбільш вживаних у кінематографі. Але нас цікавлять не тільки самі визначення, а шлях до них. Тобто авторські роздуми.

І тоді нам стає ясно, чому для Ю.Ілленка, наприклад, «композиція — це гамівна сорочка форми» (далі він уточнить — «божевільної форми»). Він буде говорити про композицію в кіно, як і про режисуру глядачевого сприйняття фільму.

Велике значення автор надає мізансцені. На його думку, шлях до фільму — тільки через режисерське втілення задуму в дії, в мізансцені. Він намагається підійти до цієї проблеми з різних боків, шукає найбільш точне визначення (що має велике практичне значення!) однієї з найважливіших проблем режисури як науки і мистецтва. Але і тут Ю.Ілленко залишається самим собою. Після ще одного цікавого визначення він жаліється: «Написав, і самому стало гидко. Невже таку живу і захоплюючу справу, як кінозйомка можна описати такими сумовитими та зарозумілими словами».

Автор викладає концепцію часу в мистецтві, спираючись на багато цікавих матеріалів, опублікованих в давній і сучасній вітчизняній та зарубіжній пресі. Йому особливо імponує вислів кінорежисера-філософа Андрія Тарковського: «Кіно насамперед є закарбованим часом». Він підходить до найголовнішого в своїх роздумах. На його думку, «кадр — це і є те саме місце зустрічі всіх учасників творчого процесу кіно, котре змінити неможливо, тому що іншого просто не існує. По праву головним на цих збіговиськах-«малинах» був і є актор».

Саме аналізу роботи актора в кіно, її відмінності від роботи в театрі присвячено багато місця. Дещо поглиблений і спеціально видрукований цей фрагмент книги може стати програмою (авторською!) з підготовки акторів кіно. Думаю, що це була б унікальна програма.

«Пейзаж людських облич» — саме так одного разу визначив Федеріко Фелліні своє бачення виконавців у майбутньому фільмі. І далі Великий Майстер сповідується в своїй любові до акторів. Юрій Ілленко поділяє саме такий погляд, вважаючи актора головним персонажем у кіномистецтві. І дуже важливо, що саме він говорить про це в той час, як ми часто-густо чуємо від молодих кінематографістів, що для них актор — це лише один із виражальних засобів кіномистецтва.

Завершуючи розділ, автор заявляє: «Втілене «Я», мабуть що, буде найбільш точним визначенням кінематографа».

Отже, від того, наскільки багате це «Я», залежить і якість фільму.

Цього разу ми маємо справу з «Я» — ДЕМІУРГОМ.

В етичному просторі. Ювілейні видання «Духу і Літери».

С.С.Аверинцев.**Софія-Логос. Словник.** — Київ. «Дух і Літера». 1999.

Більшу частину книги видатного російського вченого займає словник основних явищ і понять світової культури — від А до Я. Статті зібрані з довідкових видань різного типу («Філософської енциклопедії», «Міфів народів світу», «Християнства»), в яких С.С.Аверинцев брав активну участь. Крім «Словника» у книгу вміщено деякі інші тексти вченого, зокрема його інавгураційну лекцію, виголошену 1 вересня 1998 року у НАУКМА. Упорядник книги К.Сігов.

Василь Стус. **Вечір. Зламана віть.** — Київ. «Дух і Літера», «Задруга». 1999.

До книги увійшли вибрані твори Василя Стуса з різних збірок поета, а також листи і нотатки про табірне життя («З таборового зошита»). Книга супроводжується якісною передмовою Костянтина Москальця. Упорядкування О.Дворко і Д.Стуса.

Емануель Левінас. **Між нами. Дослідження думки-про-іншого.** — Київ. «Дух і Літера», «Задруга». 1999.

Е.Левінаса дехто називає «сучасним Сократом». Коло його інтересів — етика любові і відповідальності, турбота про європейську спадщину, намагання виявити справжню, ненасильницьку сутність міжлюдських взаємин. Народжений у Ковно (Каунасі), провівши юнацькі роки у Харкові, Левінас став одним з найпомітніших французьких філософів ХХ ст. Переклад з французької В.Куринського. Передмова К. Сігова.

Христос Яннарас. **Варіації на тему Пісні Пісень.** — Київ. «Дух і Літера». 1999.

Х.Яннарас — найбільший сучасний православний філософ. Його ім'я відоме не лише грецькій культурній громадськості, але й за кордоном. У книзі ключовою темою є тема Еросу — у філософському, мистецькому і релігійному аспектах.

Кореспондент «Кіно-Театру»