

КІНООПЕРАТОР І КІНОРЕЖИСЕР - ОПОНЕНТИ ЧИ СПІЛЬНИКИ? (Внесок Юрія Ілленка у розвиток мистецтва кіно)

У статті на прикладі видатної роботи оператора Юрія Ілленка у фільмі «Тіні забутих предків» показано, як були подолані стереотипи знімання, піднято значення художньої образності, як широке застосування ручної камери підсилює невимушеність і динамізм дії, а вдумлива, творча робота над кольором зробила його чинником драматургії, чинником посилення емоційності. На прикладі новаторської творчості Ілленка-оператора, що сприяла національній своєрідності українського кіно і стала внеском у розвиток кіно світового, показано, як виявилась українська ментальність на сучасному етапі.

Кінооператор забезпечує технічну досконалість зйомок і високу культуру зображення. Будь-яка професія, пов'язана з кіновиробництвом (а їх кілька сотень), вимагає творчих засад. Фах оператора - і поготів. Але тут ситуація особлива. Його творче самовиявлення немислиме без вивірності й точності, якої вимагає робота з технікою - кінокамерою, освітлювальною апаратурою тощо. Мистецтво оператора - специфічне, оскільки поєднує дві нібито далекі одна від одної галузі діяльності - техніку і мистецтво. Як бачимо, професія ця має ознаки двоякості, оператор повинен володіти технічними знаннями і творчим даром водночас. Це професія, що виникає разом з появою кіно, і є дитям науково-технічного прогресу. Так само не однозначною є й проблема операторського авторства у фільмі. Прийнято вважати, що автором фільму є режисер. Справді, в такій складній і громіздкій справі, як створення фільму, де щоразу виникає потреба у прийнятті нестандартних рішень, що, в свою чергу, потребує креативних здібностей, головним мусить бути хтось один. Але пріоритетність режисера неможлива без його технічної освіченості, здатності мислити візуальними образами. Лише тоді він може повною мірою оцінити роль і значення оператора для створення фільму, надихати його. В свою чергу, якщо оператор не просто виконавець волі режисера, якщо здатний породжувати творчі ідеї, він стає повноправним співавтором фільму. Проте авторство оператора визнається тільки в анналах закону про авторське право. Та ще у свідомості посвячених, для яких імена операторів С. Урусевського, В. Стораро, Т. Сайто, В. Кал юти свідчать і про зображальну своєрідність знятих ними фільмів, і про технічну досконалість, і про індивідуальний стиль. Історія світового кіно показує, що кіношедеври з'являлися, як правило, тоді, коли і режисер, і опе-

ратор були конгеніальні, коли в них виникало не просто взаєморозуміння, а творча єдність. Приклади таких тандемів загальновідомі: С. Ейзенштейн і Е. Тіссе («Панцерник «Потьомкін»), О. Довженко та Д. Демуцький («Арсенал» і «Земля»), О. Веллс та Г. Толланд («Громадянин Кейн»), А. Тарковський та В. Юсов («Іванове дитинство». «Андрій Рубльов»). Перелік шедеврів можна продовжувати, як можна наводити і багато висловлювань режисерів про операторів. Бергман, зокрема, пояснював: «Імпульс походить від мене, а дивовижно точно, технічне, вишукане його втілення - від Свена Нюквіста» [1].

До цього ряду треба долучити і дует С. Параджанова та Ю. Ілленка у фільмі «Тіні забутих предків». Ні в кого не виникає сумніву, що створений ними фільм є шедевром, він нагороджений призом Британської кіноакадемії, МКФ у Римі, Салоніках та іншими нагородами. Робота кінооператора Юрія Ілленка була удостоєна нагороди «За колір і спецефекти» на МКФ у Мардель Плата (Аргентина). Але цей творчий дует випадає з цього ряду. У чому ж річ? По-перше, тут маємо яскравий прояв новаторства оператора, і не помітити цього не можна. По-друге, згадані вище оператори не полишали свою професію і не переходили у кінорежисуру, якщо ж таке траплялося, то результат був невтішний. Юрій Ілленко це зробив оразу після операторського тріумфу в «Тінях забутих предків» і поставив 12 фільмів, серед яких чотири дістали міжнародне визнання. По-третє, режисери, досягнувши успіху з оператором, як правило, продовжували з ним співпрацю. Після «Тіней» шляхи С. Параджанова та Ю. Ілленка більше не перетиналися, за винятком короткого періоду (1988 р.), коли вони спільно працювали над сценарієм фільму «Лебедине озеро. Зона». Немає

також свідчень про творчі конфлікти між згаданими майстрами кіно та їхніми операторами: навіпаки, режисери високо оцінювали своїх операторів за талановите вираження їхнього бачення, за те, що перевели їхню фантазію у зоровий ряд. Блискуче зробив це також Юрій Ілленко. Але...

Ситуація на зйомках фільму «Тіні забутих предків» радикально відрізнялася від загальноприйнятої: оператор виходив з-під контролю. Серед тих, хто свідчив про творчий конфлікт між Сергієм Параджановим та Юрієм Ілленком, - другий режисер фільму Володимир Луговський [2], поет Іван Драч, який під час зйомок проходив практику: «Параджанов сварився з Ілленком, сварився до шалу, часом аж до ненависті» [3]. Зрештою, про це неодноразово згадує сам Юрій Ілленко: «Параджанов попросив мене знімати "Тіні забутих предків". На той час я вже був відомим оператором. Мав премію ФІПРЕССІ за операторську роботу в дипломному фільмі, інші міжнародні призи. А Параджанов мав репутацію поганого провінційного режисера, зняв чотири жахливих фільми. Всі мені радили не робити дурниць» [4]. У тому, що Ілленко все-таки погодився, вирішальну роль зіграло першоджерело - повість Михайла Коцюбинського, яка справила на нього глибоке враження, і він прийняв пропозицію. Та оператор мав уже своє власне розуміння кінозображення, зрештою, творчі завдання, які пояснювалися одним словом - «максималізм».

Конфлікт на творчому ґрунті зайшов так далеко, що Ілленко разом зі своєю дружиною, яка виконувала головну жіночу роль, вже зібрався був покинути знімальну групу і повернутися додому. Чим би це обернулося для фільму, можна не пояснювати. Та цього, на щастя, не сталося, - після перегляду відзнятого матеріалу не тільки конфлікуючим сторонам, а й усім присутнім стало зрозуміло, що народжується шедевр. Ілленко і Параджанов помирилися і завершили фільм.

Чим же спричинений творчий конфлікт між режисером і оператором, конфлікт, про який згадують усі очевидці-учасники зйомок? Сергій Параджанов на «Тінях» народжувався як видатний режисер. А оскільки видатний режисер, як і видатний композитор, творить своїм мистецтвом власний світ, то з виявом художньої особистості оператора справи інакші. У світі є небагато операторів, які серед запропонованого їм можуть вибрати фільм, який би максимально відповідав їхній творчій індивідуальності. Більшість знімає фільми, співпрацюючи з режисерами різних творчих темпераментів. Особистість оператора виявляється в нюансах і найтонших особливостях, непомітних глядачеві - в характері освітлення і композиції кадру, специфічному трактуванні

рухів камери. Оператор же, який захоче підкреслити власну особистість, нагадує віртуоза, який за будь-яку ціну додає своїх рис, сподіваючись, що його мистецтво зблисне на екрані. У нашому ж випадку йдеться саме про блиск операторського мистецтва. Юрій Ілленко приніс у «Тіні» багато свого. Це коштувало йому неабияких зусиль не тільки в підпорядкуванні природи, яку знімали, а й у доланні опору режисера, який, зрозуміло, бачив усе по-своєму. Ілленко згодом пояснював: мовляв, Параджанов вважав, що я не так знімаю, а я вважав, що він у цій справі взагалі нічого не розуміє. Буря і натиск оператора перемогли, і Параджанов врешті зрозумів, що свої зусилля оператор відстоював справедливо.

Камера у цьому фільмі справді була не просто засобом знімання, а повноправним учасником дії, свого роду персонажем. Однак, будучи учасником драми, вона залишалась шляхетною в освоєнні естетичного простору, зокрема досі практично невживаної в кінематографі народної, етнографічної стихії. Камера була суб'єктивна, й оператор мав на це право, бо широко захопився тим, що знімав. Американський дослідник кіно Тімоті В. Джонсон звертає увагу на те, як активно використовується ручна камера: «Майже в кожному епізоді використано нестационарну камеру, і в багатьох випадках вона рухається настільки швидко, що, здається, все зроблено ручною камерою, а не використано з цією метою локомотив, кран чи будь-який інший придуманий кінематографістами засіб для надання зйомкам звичного «професійного» вигляду. Здається, що С. Параджанов надає перевагу максимально швидкому і спонтанному рухові, а це може забезпечити зйомка ручною камерою. Але камера не тільки рухається, а й часто показує головних персонажів крізь щось на передньому плані. У багатьох кадрах, наприклад, герої дивляться через високу траву або голі гілки дерев чи листя» [5]. У цій операторській роботі Юрій Ілленко показав вищий клас, тобто те, на що спроможна кінокамера в руках майстра. «В сучасному фільмі (наприклад, «Тіні забутих предків», оператор Ю.Ілленко) ракурсні зйомки виконуються рухомою камерою і оптикою з перемінною фокусною відстанню з операторських кранів, вертольотів, що значно посилює динамічний ефект» [6]. З появою фільму для фахівців стало очевидним: Його авторам вдалося створити свій кінематограф, свою естетику.

Чого домагався оператор Ю. Ілленко? Перше: разом з С. Параджановим він прагнув висловити те, що не піддається словесному описові. Друге: всі художні засоби (акторська гра, середовище, фактура, колір, освітлення, музика тощо) важливі й повинні між собою узгоджуватися. Третє: колір бере на себе функції драматургії.

За допомогою кольору досягаються як динамічні, так і уповільнені ефекти. Але якщо необхідного кольору легко досягати в декораціях, де можна управляти освітленням, «грати» предметами реквізиту, то значно важче працювати з кольором під час знімання на природі. Основна проблема роботи з кольором на природі, як вважає Юрій Ілленко, - це відбір. Серед грандіозного і безмежного набору барв, які пропонує природа, треба відібрати необхідне. Для цього потрібні час, сили й наполегливість.

Без максималізму, зрозуміло, не вдалося б досягти таких результатів. Ось як він працював над одним з епізодів «Тіней»: «Я умовив ледь не з найвищих вершин Карпат звезти вниз, на місце зйомок, старий мертвий ліс. В чому справа - невідомо. Але ці дерева, що загинули, здавались просто зроблені зі срібла - колір у них був просто фантастичний. І от їх стали стягувати вниз. Це була пекельна, каторжна робота. І комусь все це могло здаватися примхою, безумством. Але я і зараз переконаний, що не марно пролили сто потів тоді. Запаморочлива підготовча робота допомогла знайти унікальне кольорове вирішення епізоду» [7]. У 1973 р. польські кінооператори Казімеж Конрад і Яцек Корцеллі в статті «Оператори дивляться на еволюцію мистецтва кіно» писали: «Неодмінно слід згадати Юрія Ілленка, оператора фільму Параджанова «Тіні забутих предків», який як режисер поставив чудовий фільм «Білий птах з чорною ознакою», використовуючи можливості нової техніки в іпостасі широкого екрана та стереофонічного звуку. Він досяг додаткового ефекту, змусивши глядача до активної участі у драмі не тільки за допомогою нарації, а й красою образів, стилізацією композиції і кольору» [8].

У масштабі світовому історія кіно - це історія компромісів, оскільки для створення фільму потрібні значні кошти, і, щоб реалізувати свої задуми, кінематографісти змушені йти на компроміси з грошедавцями. Найсумніший варіант цього компромісу, коли кінематографісти починають обслуговувати замовників, - тоді про мистецтво взагалі не йдеться (втім, світове кіно знає кількох продюсерів, які підтримували режисерів зі своєрідним почерком). У період 60-х років, коли в кіно, в тому числі в українському, культивувалося мистецтво, виявилися й національні особливості кіно тієї чи іншої країни. Значною мірою їх визначали джерела, з яких кіно черпало свої творчі ідеї та естетику. А також вибір пріоритету: впливати на глядача розказаною історією чи красою зорового образу. Українська ментальність характеризується схильністю до самозаглиблення, поетичного самовираження, що, в свою чергу, передбачає не прямолінійну художню форму, а метафорично-символічну. Зразком

поетичного самовираження й епічного масштабу, візуальної вишуканості є «Арсенал» і «Земля» Олександра Довженка та Данила Демуцького. Філософська глибина, національно визначений світогляд і новаторська форма забезпечили цим творам належне місце серед здобутків світового кіномистецтва. В часи звукового кіно починає домінувати сюжетне кіно, послаблюється значення естетичної цінності зображення: кінематографістам доводиться виборювати право на красу зорового образу - чи то в умовах комерційного диктату, чи в умовах жорстко унормованого творчого методу соціалістичного реалізму й так само унормованої естетики.

Для того щоб відстояти честь кіно як візуального мистецтва, а заодно розширити можливості кіномови, українські кінематографісти звернулися до тих джерел (літературна класика, традиційне народне мистецтво), в яких переплітаються реальність і вигадка, дійсність і уява. Плідно розвиваючи їх, вони вийшли на рівень неоміфологічної свідомості, характерний для культурної ментальності ХХ ст., починаючи від символізму і закінчуючи постмодернізмом. Характерно, що в ролі міфа, який «підсвічує» сюжет, виступає вже не тільки міфологія у вузькому значенні, а й історичні перекази, побутова міфологія, історично-культурна реальність попередніх років. Завдяки цьому кращі фільми українського кіно, які в середині 60-х рр. утворили художній напрям, названий поетичним, самі уподібнились міфам за своєю структурою. Головною рисою цієї структури і стала гра на межі ілюзії та реальності. Американський критик А. Найт писав 1959 р.: «Реалістичність кадрів не заважала Довженкові створювати з них високопоетичні картини» [9]. Оця взаємпов'язаність, взаємообумовленість реалістичності та високої поезії і становить основу поетичного кіно. Хоча в кіно досягти цього, мабуть, найскладніше.

Ортодоксальна радянська критика звинуватила фільми Сергія Параджанова, Юрія Ілленка, Леоніда Осики в архаїзмі через їхню схильність до притчі та метафоричну мову, яка трактувалась як щось незрозуміле глядачеві. Та в цьому і полягає унікальність українського кіно, де традиція поетичної та неоміфологічної свідомості сьогодні не вичерпалась, а навпаки, залишається плідною. Традиція високої культури зображення забезпечується також високим рівнем операторського мистецтва, участю в роботі над фільмами талановитих художників. В цьому сила українського кіно, але і його слабкість, особливо коли естетичні завдання абсолютизуються за рахунок відриву від реальності - чи то сучасної, чи історичної.

Одна з особливостей цього кіно - людина, чие буття вписане в контекст вічності та світ при-

роди, який постає як об'єкт естетизації. Останнє безпосередньо пов'язане з тим, що українське мистецтво, зокрема в широкому спектрі його образотворчого та декоративно-ужиткового різновидів, характеризується значним ступенем збереженості архаїки та потужними традиціями зображальної культури, джерела якої мають світоглядний характер. У кіно - мистецтві, породженому технічним розвитком, - появу означеної тенденції спостерігаємо саме у фільмах Олександра Довженка, знятих Данилом Демущим. Зумовлена вона виявом національної ідентичності авторів, їхнім тяжінням до експерименту, естетичною зорієнтованістю операторського мистецтва. Останнє означало, що техніка кіно призначалася для вирішення естетичних завдань, що вона не нівелювала естетику. Ці особливості й у характері зображення, і в самій культурній аурі фільмів 60-х - початку 70-х рр. (Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Леонід Осика, Іван Миколайчук). Естетизація, візуальне перетворення навколишнього світу - природи, предметів - служили утвердженню кіно як мистецтва, що володіло великою силою впливу на глядача. На цьому наголошував кожен зі згаданих кінорежисерів, і слова актора, сценариста і режисера Івана Миколайчука - цьому підтвердження: ще коли він тільки мріяв про кіно, воно йому здавалося «мистецтвом високим і тонким. А найбільше приваблювало те, що на екрані слово вже не мало такої влади над актором, як на театральній сцені. Мене вразило, що великі і найбільш напружені, найбільш емоційні

епізоди могли розігратися без будь-яких слів, що природною, "нефорсованою" пластикою можна передати найтонші і найневловиміші нюанси. І найбільше потрясіння - крупний план, коли бачиш очі людини і в них читаєш все...» [10].

Візуальна краса фільмів означала також неприйняття навколишньої дійсності. Не випадково цим авторам інкримінували ігнорування сучасних проблем. Естетизація предметного світу та світу природи в «Тінях забутих предків» спонукала багатьох кінорежисерів до аналогічних пошуків у цій царині. «Взаємотворчість режисера і оператора - найскладніший процес у кіно. Основна їх робота припадає на третій - головний період втілення задуму в матеріал. Після періоду уявного втілення, після періоду можливого втілення, настає момент, коли все визначається в остаточному вигляді. (...) На цьому етапі перевага на боці оператора. В його руках - важелі керування кадром, оптика, світло, колір, рух, а отже, й зорові акценти, мізансцени. Оператор завжди має можливість яскраво виявити своє особисте трактування матеріалу» [11].

Коли Юрій Ілленко став режисером, йому не раз закидали, що оператор у його фільмі перемагає режисера, що зображення в його фільмах надто інтенсивне. На це він неодмінно відповідав, що кіно - це і є насамперед зображення. Додамо: якість якого залежить від таланту і професійних можливостей режисера, його бачення, яке втілює оператор. А також митець писав, що ці професії нерозривні, і в кіно їх має поєднувати одна й та сама людина. Що він час від часу й робив.

1. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино. - М.: Радуга, 1985. - С. 149.
2. Луговський В. Невідомий маестро. - К.: Видавничий дім «Академія», 1998. - С 73-77.
3. Драч І. Трагічна квітка. Сергій Параджанов. Злет. Трагедія. Вічність. - К.: «Спалах» ЛТД, 1994. - С. 246.
4. Ілленко Ю. «Ми ще не вийшли на свободу...» // Кіно-театр. - 1995. - № 2. - С. 49.
5. Тімоті В. Джоузон. «Тіні забутих предків» / Переклад з англійської // Кіно-Театр. - 1995. - № 1. - С. 5.
6. Кинословарь. - Т. 2. - М., 1970. - С. 403.

7. Фомин В. Пересечение параллельных. - М.: Искусство, 1976.-С. 91.
8. Konrad K., Korcelli J. Operatorzy patrzy na ewolucje sztuki filmowej. Kino. 1973. - № 6.
9. Найт А. Особливий символізм // Довженко і світ. Творчість О. П. Довженка в контексті світової культури. - К.: Радянський письменник, 1984. - С. 46.
10. Фомин В. А поки будуть сни... // Кіно-Театр. - 1997. - № 1.-С. 35.
11. Ілленко Ю. Єдність задуму і втілення // Новини кіно-екрану. - 1972. - № 10. - С 9.

L. Bryukhovetska

CAMERAMAN AND FILM DIRECTOR - OPPONENTS OR ACCOMPLICES? (Endowment of Yuriy Illenco in development of art of cinema)

In the article on the example of remarkable work of operator Yuriy Illenco in a film «Shadows the forgotten ancestors» are shown, as stereotypes of removal were overcome, the value of artistic vividness is heaved up, as wide application of hand camcorder strengthened dynamism of action, and the serious, creative prosecution of color did him by the factor of dramaturgy, by the factor of strengthening of emotionality. On innovative creation of Illenco-operator, that exposed national originality of the Ukrainian cinema and became endowment in development of cinema of world, it is shown, how appear Ukrainian mentality on a modern stage.