



Юрій ІЛЛЕНКО

ПАРАДИГМА КІНО*

Уривок з книги «Парадигма кіно», яка складається з чотирьох частин:

I. Кредо (онтологія і гносеологія художнього образу в мистецтві і зокрема в кінематографі); II. Міражі мов (операційна система кінематографа); III. Універсум екрана (режисура як ремесло і мистецтво); IV. Алгоритм прірви (алгоритм створення кінофільму).

Друкується вперше.

ЧАСТИНА ТРЕТЯ. УНІВЕРСУМ ЕКРАНА.

В сорока семи уламках голограми.
КІНОРЕЖИСУРА ЯК МИСТЕЦТВО І РЕМЕСЛО.

6. Скалка дванадцята.

Поспішайте бачити: повна ілюзія руху.

Кіно має за мету створити образ часу, отже, рух у просторах. Або словами закликальників: «Поспішайте бачити! Повна «ілюзія руху»!»

Обіцянка заманлива і, головне, без обману.

Нині кажуть нудно: «закарбований час», поторюючи *Великого Мага Часу Андрія Арсеновича Тарковського*.

Мені якось до дідька поталанило, чоловік 50 радянських кінематографістів опинились ізольованими від світу майже на місяць в зимовому (в італійському значенні зимовому) Соренто з нагоди кінофестивалю радянського кіно на честь п'ятдесятиріччя утворення СРСР.

В порожніх кінозалах курорту крутилися наші фільми. Жоден італійський кінематографіст не забажав з нами зустрітися, окрім Альберто Сорді, який випадково проїздив мимо (на свій острів).

Усі совкові майстри здичавіли за три дні безділля, безперервно бродили колами, одними й тими ж маршрутами маленького міста, розглядаючи свої кольорові портрети, виставлені в перукарнях, у вітринах з кришталем і фарфором, в магазинах біжутерії та місцевих забігайлівках.

Смоктунівський таємно гордився, що його портрет виставили у вітрині з запаморочливими ліфчиками і звабливими мерехтливими жіночими трусиками.

Портрет Баніоніса оздоблювала химерна рама із сплетіння неймовірних ковбас у м'ясній лавці. Донатас завжди всідався навпроти в крихітному кафе і пив пиво вприглядку.

Інші пили кисле дешеве італійське вино на останні жалюгідні копійки, видані нам як добові нашим рабовласником Держкіно.

Ми з Тарковським жили в занедбаному готелі (за італійськими мірками занедбаному) для кінематографістів другого сорту й ходили в гості до Бондарчука, який мешкав у готелі «люкс» з безплатним баром. Його портрет висів у цьому розкішному місці. Сергій Федорович навчив нас, як замість

оплати вписувати в рахунки за випивку номер його люксу, вказуючи пальцем на його величний сивоволосий портрет, і ми з Андрієм долучились до життя богів. Андрій завжди замовляв «Джин Фіс», я — «Кампарі». Іноді ми приводили з собою геть зголоднілого, позвірячому тверезого Васю Шукшина чи Женю Григор'єва, вражаючи їх своїми мільйонерськими замашками. Ми не відкривали їм секрету Бондарчука. Вони з відразою, але з вдячністю пили на шару італійську горілку. Ось тоді, того зимового місяця в Соренто, ми з Тарковським від повного неробства почали говорити про кіно. Теорія закарбованого часу у вимерлому містечку, в порожніх залах якого безкінечно прокручувались наші фільми, особливо вражала.

До речі, свій портрет я виявив останнього дня аж на околиці містечка у скромній, суворій вітрині трунаря. Комісар поліції сказав мені, що це найпочесніше місце в усьому місті, що туди просто так не потрапиш. Влада міста виявила мені особливу честь після попереднього перегляду наших фільмів. «Білий птах з чорною ознакою» забезпечив мені вітрину трунаря.

Після цього я повністю поділяю теорію Андрія Арсеновича Тарковського про закарбований час і більше не п'ю «Кампарі».

Втім, залишимо у спокої простір, повернемося до руху.

7. Скалка перша.

Чи болять голова у Канта?

Взагалі-то, ну яка нам, користувачам руху, різниця: рух — це особливість реального простору чи тільки чуттєвий спосіб сприйняття цього простору.

Нехай із-за цього болять голова у Канта.

Придбав квиток і лети собі в будь-який бік твоєї душі, рухайся, поїдай простір рухом, пізнавай і милуйся його красою, завдяки рухові, й жодних проблем.

Проблеми з рухом можуть виникнути тільки в кінорежисера.

Суто професійні: як і з чого він робиться, цей рух в кіно. Щоб керувати рухом, треба, звичайно, знати про нього трохи більше, ніж постовий інспектор ДАІ.

Та й то, зрештою, з усіх мис-

* Початок див. у №5 за 1998 р.

лимих різновидів руху кінорежисера повинен цікавити екранний рух.

Якщо в кадрі, знятому ширококутовим об'єктивом, по передньому плані котиться кегельбанова куля, запущена з усієї сили двометровим амбалом, а в глибині цього ж кадру, паралельно з такою ж силою запущено таку ж кулю братом-близнюком двометрового атлета, то ці два синхронні рухи (по передньому краю кадру і в глибині кадру) будуть сприйматися зовсім по-різному.

Спрямована в об'єктив куля, знята здалеку довгофокусним об'єктивом, практично зупинить рух; ця ж куля, знята ширококутником, змусить вас відкинутись вбік у кріслі глядацького залу від страху, що вам розтрощить голову — така божевільна швидкість буде в тої самої кулі.

Якщо поставити камеру на візок і котитись паралельно кулі, що летить по сусідній кегельбановій доріжці, куля буде знерухомлена (нерухома щодо рамки кадру), але весь простір довкола зіллється у змазану смугу, що летить назустріч кулі з божевільною швидкістю.

«Змазка» буде втіленням рухом.

Усім відомий смертоносний спокій стріли щодо самої себе.

Якщо вмонтувати невелику камеру всередину кегельбанової кулі й запустити кулю по доріжці в ціль, камеру можна розбити, але очікуваного запаморочливого ефекту руху одержати не вдається.

У кадрі не виявиться нерухомої константи, відносно якої можна було відтворити рух із «змазок».

Для ілюзії руху треба обов'язково кореспондувати його з фіксованими просторовими реаліями.

Потрібна нерухома константа!

«Про рух можна говорити тільки у співвідношенні з якою-небудь точкою, яка мислиться як така, що перебуває у просторі в стані спокою».

Якщо ми знімемо крупний кадр гравця в кегельбані, який бере з рук дівчини стакан соку, а потім поїдає її поглядом, коли вона виходить з кадру, то тільки поворотом її зацікавлених очей ми створимо уявний рух вже за межами кадру.

Тобто, в кіномові є мож-

ливість втілити рух навіть за межами кадру. Режисер може засвоїти рухом і закадровий простір. І не тільки закадровий простір, а й щось за межею свідомості.

Все говорить про те, що екранний рух вимагає певних констант, за допомогою яких він виявляється.

В житті ми навіть із заплушченими очима можемо визначити швидкість і напрям руху, тому що константою для вияву руху в житті служить сила земного тяжіння, а прилади, що фіксують зміну цієї сили, — око і вестибулярний апарат.

Всередині кадру інші силові поля і, отже, інші константи. Вестибулярний апарат там, всередині кадру і оптична вісь об'єктива.

Екранний рух має, втім, ще один вимір, який не затребуваний в реальному житті — драматичний.

Рух у кіномові — це його будівельний елемент, і в цій якості рух створює, повинен і може виразити більше, аніж просте переміщення предметів чи зміна просторів.

Рух створює настрій, народжує смисли, виявляє мотивації вчинків.

Рух в кіно — це ідеологема з могутнім зарядом.

І все одно, що б про нього не говорилось, руху в речовій наявності немає.

У кожному разі в кіно, тут я можу поручитися.

Рух — ілюзія зміни просторів.

Якісно виготовляючи послідовність просторів у мізансценуванні, режисер може створити будь-який вид руху і оволодіти ним з метою направленного керування знаковим матеріалом.

Осмисленість руху, рух драми досягається не тільки зіткненням таким чи іншим чином вибудованого кадру з кадром, вибудованим за іншим алгоритмом, чи драматургійно конфліктних сцен, а й зіткненням самих рухів у паралельному і перетинаючому монтажі.

Монтаж чи організація руху, як одна зі структур кіномови, здатна створити емоційне й інтелектуальне накладання (juxtaposition) просторів, тобто вирішити майже неможливе в реальному житті, одночасне існу-

вання об'єкта в кількох вимірах кількох просторів.

Великий майстер у цьому був Тарковський, але, очевидно, Грінуей буде крутішим.

При всьому цьому доведеться визнати, що рух не що інше, як онтологічна фікція.

Колода все-таки краплена.

8. Скалка четверта.

Об'єктивне риб'яче око.

Друга священна корова кіно — це *об'єктивність* фотографії.

Фотографія, з мовчазної згоди тих, хто знає, що це не так, вважається автентичним, документальним зображенням дійсності. Її об'єктивним зображенням.

Ціла кінематографія називає себе документальною.

Зла штука лінгвістики.

Назвавши складну масу дуже хитрої конфігурації об'єктивом, світ допустив фатальну помилку, поширивши міф про нібито об'єктивний характер цієї штуківини і, як наслідок, об'єктивності зображень, одержуваних за допомогою цього пристрою.

Почнемо з того, що об'єктивним у філософії вважається те, що існує за межами нашої свідомості й незалежне від неї.

Надто вже простий спосіб добувати об'єктивні свідчення про світ, подивившись на нього крізь скло, що спотворює за перспективою, дифракцією, дифузією, за контрастом і за глибиною різко зображуваного простору.

Це я для початку перерахував деякі вроджені недоліки об'єктива, що спотворюють об'єкт.

І це далеко не всі спотворення, притаманні так званому об'єктиву.

У світі немає бодай двох однакових об'єктивів. Вони всі різні — за якістю скла і дзеркал, з яких вони виготовлені, відповідно — навіть найкращий об'єктив, це, насамперед, спектральний фільтр: за світлосилою, тобто за здатністю пропускати без втрат світлові потоки (чим не цензура); за фокусною відстанню, тобто за здатністю вносити найбільш фатальні зміни у зображуваний світ з точки зору перспективи і, звичайно, за кутом охоплення.

Уявіть собі, як гротескно і не-

схоже одна на одну виглядати-муть дві фотографії, два зображення одного й того ж об'єктива, скажімо, мосту через річку, знятого об'єктивом «риб'яче око» (F-9 mm) і довгофокусним об'єктивом (F-300 mm) з одної й тої ж точки знімання — з поверхні води прямо під мостом. Про яку об'єктивність зображення може йти мова (?) — на першій фотографії міст буде вигнутий круто здибленою дугою, наче райдуга, від одного берега до другого з опорами, розкаряченими перспективою, що різко сходиться; на другому — зображення буде обмежене невеликою ділянкою прольоту зі сплюснутими в паралельний брусок лініями перил і настилу.

У світі немає агресивнішого суб'єктивного створіння, аніж об'єktiv.

Саме об'єktiv дає фотографу невичерпну палітру трактувань реального світу, аж до абсолютної непізнаваності.

Я вже не кажу про те, що навіть порівняно з людським оком за об'єktivністю об'єktiv програє. Очі бачать об'єкт з двох різних точок зору, що передбачає альтернативність бачення, тобто, хоча б бідну, але спрямовану в бік об'єктивації візуальну інформацію про світ. Уявімо собі, яке уявлення про життя на землі складеться в інопланетян, якщо ми, зустрівшись з ними, вручимо їм пакет рекламних фотографій від різних бюро подорожей, моди, парфюмерії, кіно, зброї й таке інше. Страшно подумати, чим це закінчиться. Вони всі захочуть жити на Землі. А нас просто викинуть звідси, а винен у цьому буде об'єktiv.

Під іменем «Об'єktiv» приховується філістер, а можливо, навіть зловмисник, що винен у даванні брехливих свідчень про реальну дійсність.

Скалка двадцять п'ята:

Вірші про Сталіна.

«Мы так Вам верили, родной товарищ Сталин,

Как, может быть, не верили себе!» — ось такі вірші колись-то ми із захватом заучували напам'ять у школі невдовзі після другої світової війни.

Це про Сталіна, звичайно, але можна ці палкі запевнення адресувати й іншому диктатору — Об'єktivу.

Повірили ми в об'єktiv настільки, що вибудували цілі теорії про природу кіно, виходячи з непідкупності, непорочності й безпристрасності, тобто об'єktivності фотографії щодо нас і нашого світу.

І продовжуємо вірити ревно настільки, що в паспорти вклеюємо зображення, які, в кращому разі, можна трактувати як насміхання над нами.

Довір'я до об'єктива так непохитно вкоренилося у нашій свідомості, що мені сходить з рук і те, що в моєму паспорті зображений зовсім інший, молодий, самовдоволений, з густою шевелюрою брюнет з безпечною усмішкою, а я, якщо глянути на мене об'єktivно, не через об'єktiv, а так, прямо, то я сивий, з поріділлим волоссям, незворушно мудрий і красиво пом'ятий.

Та все одно митник довіряє фотографії, а мене, *реального*, просто не бере до уваги, ігноруючи, оскільки я надто очевидно суперечу фотографії в паспорті. Я, реальний, для нього не більше, аніж досадне, зіпсоване часом низькоякісне і недостовірне підтвердження фотографії в моєму паспорті.

Об'єktiv заповнив, запакував світ новою віртуальною реальністю, для якої ми, з нашим слабким чуттєвим реальним світом, лише блідий дублікат, який поки що має, на досаду об'єktivу, таку ж юридичну силу, як і віртуальний оригінал.

Змирившись, іду на кіноstudio, точніше мене пропускають на зйомку тільки тому, що я удостоверений і легалізований фотографією на моїй перепустці.

Моїй фотографії дані права водіння мого автомобіля. На жаль, штрафи за порушення правил беруть з мене особисто.

Хочеш випадковості — купи фотоапарат, хочеш істини — малюй. Але обов'язково «зітри випадкові риси», як говорив О.Блок, тобто вбий у собі об'єktiv. Невже немає нічого позитивного в цьому монстрі? Не може бути, щоб створіння з таким незмигнано запитливим поглядом було настільки аморальним. Ні, звичайно, є і хороші якості в нього. Безумов-

но, він чесний. Дурний, але чесний. Він постійний, якщо не рахувати трансфокатора. В сім'ї не без виродка, як кажуть. Він непідкупний — те, що бачить, те й показує, і тільки так, як бачить... абсолютно позбавлений уяви, що слід вважати великим достоїнством.

Об'єktiv — це чудесний інструмент відсторонення світу в руках творця, в руках художника. І не більше.

Стоячи перед картиною Клода Моне «Ставок з водяними ліліями» (1899), строгий Сезанн понуро прорік: «Моне — це тільки око». Через три години, все ще продовжуючи стояти перед полотном, прошепотів пересохлими губами: «Але, Боже мій, яке око!»

Об'єktiv — це всевидюще око одноокого кіномонстра. Мало того, що кіномонстр народився німим, до того ж він народився ще й однооким.

Але, Боже мій, зате з яким оком!

Об'єktiv люб'язно надасть вам будь-які свідчення про світ, але тільки ті, які ви від нього забажаєте одержати.

Цим він схожий на слова, від яких вимагають і одержують все, що забажають.

Слова, які пішли по руках.

Слова, які чіпляються до перехожих на панелі, пропонуючи свої послуги будь-якого пошибу.

У словнику будь-якої мови є свій Пляс Пігаль, свій Ріппербан. Кіно, театр, живопис, все мистецтвознавство, з усією своєю термінологією, займають кращі кутки на Пляс Пігаль.

Не будемо засуджувати слова і об'єktiv. Усі ми не без гріха, тому що користуємось їхніми послугами постійно. Саме ми своїми спотвореними запитами створили ринок їхніх послуг.

Не будемо вимагати від них довічної вірності, просто домовимось, що від цього слова ми хочемо цю послугу, а від іншого не бажаємо одержувати нічого, крім такої роботи.

Регулярно.

Якісно.

Без змін.

Ну, і природно, не на всю решту життя, а в межах і хоча б до кінця цієї роботи.