

Роберт Лакатош

Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова

2

I. Кінематографічний і культурний контекст фільмів Параджанова

Фільм є продуктом Західної культури, хоча б з огляду на розвиток техніки, яка зробила можливою його появу. Його виникненню сприяло й західноєвропейське малярство: у своєму (динамічному, порівняно з малярством інших обширів) розвитку воно зосереджувалося на відкритті засад, що сприяли появі такого зображення дійсності, яке найбільш наближене до її фізичного вигляду. Йдеться про відкриття перспективи — центральної, лінійної і повітряної; композиції — статичної і динамічної, відкритої і закритої; оперування світлотінню, аналіз світла і т.д. Саме тому кінематографісти часто опиралися на відкриття, здійснені малярством Західної Європи. Зображення фотографічне, а згодом кінозображення звільнили західне малярство від міметичних функцій, дозволивши йому відійти від копіювання дійсності.

Саркіс Параджанян, знаний під ім'ям Сергія Параджанова, - вірменин, народжений у Грузії (1924, в Тбілісі), після закінчення Московського Всесоюзного інституту кінематографії в майстерні Ігоря Савченка (1951) прибув до Києва. Жив згодом в місцях, де панував дух східноєвропейської релігії, що означало вірність традиції і значно меншу відкритість до змін, ніж у західному християнстві, а, отже, й мистецтво, яке перебувало під цим впливом, характеризується менш динамічним розвитком — як технічним, так і естетичним (наприклад, з літургії виключено інструментальну музику). Східне християнство, що домінувало в культурах, які досягав Параджанов, витворило інше малярство: воно мало інші провідні думки, а, отже, й інші пластичні засади. В певному сенсі воно заперечувало те, що запропонував Захід. Більшість іконописців вважали, наприклад, відкриття центральної перспективи первородним гріхом західного малярства, оскільки технічні

пошуки, що мали на меті передати натуральний спосіб сприйняття дійсності, приводять до занедбання суті речі, виключаючи з кола досвіду все понадчуттєве. «Все релігійне малярство Заходу, починаючи з епохи Відродження, — то суцільна художня неправда. Митці, проголошуючи на словах близькість і вірність зображуваним дійсності, не мали жодного зв'язку з дійсністю, на відтворення якої претендували, осмілюючись разом з тим це робити.» (Павло Флоренський).

Параджанов своїми фільмами вписався в культуру України («Тіні забутих предків», 1964), Вірменії («Колір граната», 1970), Грузії («Легенда про Сурамську фортецю», 1984), а також в мусульманську культуру Азербайджану («Ашик-Керіб», 1988). Звертався до часів, коли традиційні культури народів і регіонів ще зберігали багату різноманітність і своєрідність, не піддаючись цивілізаційній уніфікації до такої міри, як сьогодні.

Кіно — мистецтво двадцятого століття, новаторство якого опирається на динамічний розвиток техніки й досвід західної мистецької традиції, видається таким засобом вираження, що суперечить культурному тлу фільмів Параджанова. Разом з тим, однак, перенесення на екран найпрекрасніших творів культури Гуцульщини, Вірменії, Грузії чи Азербайджану не носить характеру суто документального (документальність виникає тільки з природи кінообразу, яка передбачає наявність фотографованих предметів), скоріше опирається на традиційні засади подачі зображення, характерні для цих згасаючих культур, дух яких Параджанов і прагнув виразити шляхом структурування кінозображення.

Таким чином він будує свій власний світ, вказуючи на органічні зв'язки, які можуть виникнути між кіно і культурною традицією, хоча й може здаватися, що природа її суперечить кінематографу як сучасному мистецтву...

У своєму аналізі нових способів образності у фільмах Параджанова я зосереджуюсь на «Ті-



■ Ангел із золотим волоссям.
Ікона. XII ст Російський музей, Петербург.
■ Іван Миколайчук у фільмі «Тіні забутих предків».
Режисер Сергій Параджанов.



нях забутих предків», які є поворотним пунктом в його творчості, а також на «Кольорі граната», в якому пошуки органічного зв'язку між традиційною культурою і мистецтвом кіно зайшли так далеко і дали результати такі оригінальні, що пізніші фільми Параджанова могли вже тільки продовжувати естетичні відкриття попередніх. Почну з аналізу другого із названих фільмів, тобто із «Кольору граната».

II. Пластика зображення, живописність.

Окремі частини «Кольору граната» у сценарній версії названі мініатюрами. Переклик з традиційним малярством мініатюр тут однозначний. У вірменських (а також в грузинських і персидських) мініатюрах і в православних іконах пластичні засади (перспектива, організація простору, відчуття світла) схожі, оскільки мають спільне коріння, що сягає дохристиянських старожитностей, Єгипту (надгробні портрети) і Еллади, традицію якої перейняла християнська Візантія.

У «Кольорі граната», коли з міркувань постановки вживання перспективи стає неодмінним, високо встановлена камера сплющує простір; так само перспектива, що виникає завдяки будові об'єктиву, наближається до перспективи, яка є в живописі мініатюри. Будова об'єктиву робить неможливим досягнення природним способом іконографічної перспективи, яка відкидає центральну перспективу. Оскільки в центральній (лінійній) перспективі лінії перспективи, які охоплюють зображуваний предмет, перетинаються в одній точці на лінії горизонту, а це є причиною того, що простір в глибині зображення звужується, остільки перспектива іконографічна є зворотною, характер якої полягає в тому, що простір в глибині (якщо взагалі виступає) розширюється, а не звужується. Так інший спосіб пластичного мислення опирається на ідею, що наслідування натурального способу сприйняття не виражає правди, суті того,

що зображення має передати. Ікони є свідомством світу невидимого і «почасти виражають духовне бачення, що дано тим, які мають доступ до оглядання тайн Божих, будучи водночас іконописцями» (Сергій Булгаков). Зворотна перспектива не мусить однак проявлятися на зображенні, і навіть коли проявляється, то не мусить охоплювати всю його поверхню (частина зображення може залишатися площинною), оскільки на іконі перший і другий план трактуються окремо, перший план — це людина, другим є тло: архітектура (необов'язково трактована реалістично), світло чи його брак (ніч).

Сцени фільму «Колір граната» розігруються на тлі вірменської архітектури. Так, як і на іконі, перший і другий план трактується окремо. Навіть у більшості випадків їх поставлено так, як зображення на мініатюрах; можна сказати, все діється тільки на передньому плані. Для збереження гострих контурів, що впливають з природи рисунка мініатюр, Параджанов мусив досягнути (підкреслити) глибину гостроти, що при вживанні нормальних об'єктивів і плівки з не найбільшою світлочутливістю вимагало вживати багато світла. При цьому контраст освітлення зводився до мінімуму. Тіні постійно роз'яснюються задля того, аби все було скупаним у світлі. Підстави для цього є в іконографічній традиції. Ікона успадкувала в культурно-історичному сенсі завдання ритуальної маски і прийняла характерні риси технік приготування священної маски, а також споріднених з нею явищ, а відтак і характерні художні засоби. При малюванні мумії чи саркофага не можна було поспішуватись світлотінню. Духовна істота померлого, який ставав Богом і предметом культу, виражалась у певному світлі. Оскільки світлотінь окреслює предметність джерела світла, то «на іконі світло — це не освітлення, що плине із земного джерела, а всеохоплюючий і животворящий океан променистої енергії» (Павло Флоренський). «Іконописне малярство подає предмети як такі, що створені світлом, а не освітлені дже-

релом світла» (Єжи Новосельський). «Якщо можна пояснити людину в такий спосіб, що вся її духовна і фізична суть схилена в молитві, що триває в Божому світлі, то ікона в зримий спосіб затримує суть цієї людини, яка стає живою іконою, стає справді подібною до Бога» (Леонід Успенський). «Боже світло пронизує кожну річ і тому постаті та предмети не освітлені з того чи іншого боку одним джерелом світла, не рухається тінь, оскільки вона відсутня в царстві Божім, де все скупане в світлі.» (Леонід Успенський).

Не контраст між світлом і тінню, а контраст кольорів виокремлює елементи зображення як у фільмі Параджанова, так і на мініатюрах. Кольори творять чисті й рівні площини, які відтіняють одна одну. «Барви ікони відбивають коло-

Можна сказати, що Параджанов створює фільм з живопису мініатюр

ристику людського тіла, але не його природний колір, оскільки це не було б поєднано з сенсом, який має ікона» (Л. Успенський). Актори «Кольору граната» часто характерні, іноді навіть досить сильно (наприклад, молодий закоханий поет, Ангел Воскресіння, діти зі сріблястим волоссям з хору ангелів). Актори грають більше тілом, ніж обличчям, і навіть стараються, аби на їхньому обличчі не було змін емоції, грають обличчям до камери, звертаються безпосередньо до глядача, як постаті ікон, які також повернуті до глядача, навіть коли дивляться один на одного.

Фільм «Колір граната» збудований в такий спосіб, немов фільм про живопис. Внутрішньокадровий рух зведений до мінімуму, актори часто застигають в своїх жестах (навіть летючі стріли застигають в повітрі), нерухома, об'єктивна камера, керуючись іноді золотою пропорцією, іноді симетрією, викадровує фрагменти різних мініатюр, а режисер упорядковує їх у часі. Можна сказати, що Параджанов створює фільм з живопису мініатюр, як і те, що він стає він їхнім продовженням.

У «Тінях забутих предків», які є твором епічно-ліричним (в значно виразнішому фабульному характері, ніж «Колір граната»), ситуація дещо інша, оскільки камера є більш суб'єктивною, а митець користувався усіма виражальними засобами кіно, в зв'язку з чим опертя на традиційні засади іконопису має більш приховану форму. Можна проте стверджувати, що загалом зображення цього фільму є площинним і найчастіше двоплановим. Сильна лінійна перспектива, що виступає як спосіб входження в зображення, че-

рез інсценізацію, перспективні лінії та їхнє «зміцнення» завдяки вживанню ширококутних об'єктивів, становить спільний елемент для культурного тла фільму і залишається вживаною тільки для підкреслення емоційного стану: провіщає нещастя (наприклад, дерево, яке вбиває Олексю, прокляття Іванової матері, яке посередньо приводить до смерті Марічки, трембіти, що віщують нещастя, Іван на дарабах у пошуках загиблої Марічки, сцена в корчмі, що передують смерті Івана). В «Тінях забутих предків» досить часто вживаються ширококутні об'єктиви, але оператор і режисер уникають глибинної постановки, окрім моментів, що згадані вище, тяжіючи до однорідності тла та відходу від перспективних ліній, звичне при встановленні камери знизу чи зверху. Певну схожість до іконопису можна також іноді зауважити у способі трактування ночі, коли світло з боку камери висвітлює тільки те, що важливе, а решта розчиняється в темряві (наприклад, Марічка в лісі, гола Палагна на долині). З одного боку, це один із різновидів умовності, що вживається в кінематографії для досягнення ефекту ночі і впливає з фізіології бачення, коли за низької напруги світла краще бачимо те, що ближче, і те, на чому спинається погляд, але з іншого боку, на іконах, при окремому трактуванні планів, ніч є просто темним тлом, але перший план, чи те, що важливе, залишається в повному світлі. В наївному малярстві ікон Гуцульщини ніч буває навіть позначена зірками, які схожі на зірку, яка світила Іванові та Марічці.

Композиція кадру змінюється від статичної до динамічної, від замкнутої до відкритої, рівновага зображення іноді «розкладається в часі» (кадр на хвилю втрачає свою рівновагу для того, щоб наповнитись енергією), але іноді, в статичних підходах, також можна зауважити іконографічну традицію. Головні постаті часто показані фронтально або у напівпрофіль, натовість анонімні іноді вкомпоновані в кадр так, як другорядні постаті на іконах, чи як елементи, що заповнюють простір, але поза центром уваги, наприклад, їхні голови розміщуються близько від нижньої лінії кадру.

Кольори творять чисті, насичені площини, трапляється стилізація людського обличчя, оскільки актори часто характерні, так, щоб дістатися суті постаті, граючи більше тілом, ніж обличчям, знаходячи жести, які здаються інстинктивними. Це елементи, які реалізують органічний зв'язок між зображенням цього фільму та іконографією Гуцульщини, для того, щоб не деформувати, а передати порядок зображуваного світу. Однак зроблено це в неоднозначний спосіб, його ледве можна вловити. Спосіб зображення, опертий на живописну традицію цього регіону, є одним із засобів вираження в цьому фільмі, де також застосовано інші виражальні засоби, доступні кінематографу.