

Юрій Іллєнко Парадигма кіно*

Уривок з книги «Пардигма 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. Початок див. у № 5,6 за 1998 і № 1 за 1999 рік.

Частина третя. Універсум екрана.
В сорока сімох уламках голограми.
Кінорежисура як мистецтво
і ремесло.

**Скалка двадцять третя:
Розтин показав — кінорежисер.**

Скажемо, як говорить кінорежисер Леонід Осика перед кожним переглядом відзнятого матеріалу: "Розтин покаже".

Зовнішній вигляд:

Побіжний огляд дає підстави для таких висновків: слово, безумовно, красиве, звучне, хоча, якщо спробувати в ньому розібратися, зовсім незрозуміле, а може зумисне незрозуміле, щоб вселити пошану до тої дивної справи, якою він займається.

Ледь оповите сивиною і таїною.

Особливі прикмети: пещена борода, на м'якому місці численні сліди шмагань, на високому чолі інтелектуала тавро, характерне для раба, ледь помітні стигмати, аналогічні ранам Христа, наколка навпроти серця, яку намагались витравити кислотою: "Мистецтво в маси, гроші в касу"; на руках мозолі, характерні для представників важкої фізичної праці; на спині блідо-синій штамп — "ГЕНІЙ", але підпис нерозбірливий; по всьому тілу соковиті сліди поцілунків і пристрасних укусів, вимазані різних відтінків незмиваною губною помадою, від ніжно-рожевої до аспидно-чорної; на нозі бирка "лауреат... премії", з незаповненою графою, якої саме премії.

Соціальне походження:

Походить, як і всі незрозумілі слова, з латині: "rego" - означає керую.

Ось воно що, режисер всього лиш різновид тирана, звичайний дрібний господарник, який за руку водить своїх підлеглих, розставляє їх по місцях і велить їм робити і це, і те, а в основному, забороняє робити все те, що підлеглим самим робити хочеться.

Вік:

Близько ста. Проте щодо статевої спроможності цілком дієздатний.

Родовід:

Термін цей прийшов з театру, там виник і сформувався. В кіно пробрався вже увінчаний чужою славою - і тому зверхній. Виникли і термін, і професія, яка шукала себе в цьому терміні, на зорі минулого століття. Саме тоді в театрі з'явився діяч, який почав естетично облаштовувати виставу, розчленовувати на смислові шматки та інтерпретувати в дзеркалі сцени

текст, підбирати виконавців, винаходити та використовувати сценічні засоби. Діяч цей не вискочив нізвідки, як чорт із скриньки, у нього була безкінечна шеренга попередників.

Ще в давньогрецькому театрі в ролі "дидакала" чи наставника виступав сам автор тексту. Він же турбувався і про організацію самої вистави.

В середні віки відповідальність (аж до спалювання на вогнищі) за втілення містерій ніс господар театральної трупи: тиран, власник візка, коней, актрис та виконавець більшості ролей. З тих пір змінились тільки незначні деталі - спалювання на вогнищі передано з рук інквізиції в руки масмедіа чи (сподіваюсь, в минулому) в руки ЦК КПРС.

Сморід паленої плоті почав забуватися в часи Відродження, і знову знайшлися охочі прибрати до рук сцену. Спершу, як годилось Відродженню, за справу взялись архітектори перебудови, тобто відродження, організовуючи сценічне дійство за законами новомодних відкриттів перспективи, потім актори, збунтувавшись, зламали холодний раціоналізм естетики креслень всесвіту, поставили головним себе, актора, тобто людину у пристрастях.

Саме з актора-організатора вистави і вилупився повновладний нинішній режисер, що працює не всліпу, не методом втику, а до зубів озброєний теоріями, побудованими на обвуглених і на обгризених послідовниками кістках попередників.

Ідеальний тип такого діяча втілений на театрі Костянтином Станіславським, а в кіно, очевидно, Сергієм Ейзенштейном. Саме в них явився світові режисер-творець, Деміург.

Саме вони навели міст в безкінечності простору до свого ПраОбразу - Господа Бога, що облаштовував містерію життя.

І тому, приїхавши на зйомки фільму і поселяючись в готель, на анкетне запитання про професію кожен режисер може сміливо, не моргнувши оком, писати: професія - Деміург, Творець.

П'ята графа звичайно запитує про національність. (З бесіди студентів моєї режисерської майстерні Жори Фоміна та Ігоря Козиря перед переглядом курсових робіт).

Ж.Ф. - Горілка повинна бути російська, віскі - шотландське, коньяк - французьким... А кіно - єврейським... Тоді вони гарні...

І.К. - Жоро, ти жертва штампів... Ти просто ніколи не пив самогону з Гуляй Поля і ще не бачив моєї курсової.

(Ігор Козир, із запорозьких люмпенів, запевняє, що козацького походження. Жора елітної російської крові).

13. Скалка двадцять сьома.

Навіть їжаку зрозуміле правило.

Що ж власне творить кінорежисер, якого роду твір є плодом його діяльності?

Їжаку зрозуміло, як от уже сто років стверджує загальноприйнята думка, що продуктом його, кінорежисера, творчої праці є фільм.

Їжаку зрозуміло, а мені ні.

Не будемо розглядати всі винятки з правил, візьмемо саме правило і спробуємо розібратися.

Цілком очевидно, що добра половина, а то й більша частина творчої праці при створенні фільму лягає на плечі того, хто придумує сценарій, тобто сценариста. В цей час кінорежисером ще й не пахне.

В процедурі створення кіносценарію кінорежисер не задіяний.

Це правило.

Винятки в сучасному кіно складають 99,9%. Поголовно всі режисери пишуть сценарії самі чи в співавторстві.

Італійський сценарист Тоніто Гуерро з ким тільки не стоїть у титрах фільмів: з Фелліні, Антоніоні, Тарковським, Різі та ще сотнею інших режисерів.

Поставимо питання інакше: чи можливе створення сценарію без творчої участі кінорежисера?

Відповідь однозначна - можливе.

Отже, створення тої проміжної форми фільму, яка називається сценарій, не є невід'ємною частиною творчої праці кінорежисера.

Створення кіносценарію - це не кінорежисура, це щось інше.

Цікаво виходить, від великого ювілейного пирога, спеченого з нагоди сторіччя кіно, добра половина повинна по праву належати сценаристу.

Ну якщо і не в буквальному сенсі, як відрізаний шматок, то у вигляді муки, дріжджів, масла, яєць, начинки та цукатів для прикрас.

Хоча і при поділі пирога тонітогуерри свій шмат не

упустять. І це ще не все.

Більшість кіностудій світу обходиться без послуг кінорежисера при монтажі фільму.

Ще один вагомий шмат кінопирога зникає в чужій утробі, відрізаний могутніми різакми монтажера.

Кому, як не йому, різати, різати і різати.

Тут як тут розкриває рота й оператор. До чужого рота не приставиш ворота. Хоча режисер і намагається постійно заткнути йому пельку: мовляв, оператори, художники, звукорежисери, актори та інші виконавці є тільки "довга рука" кінорежисера, його "промовляючі інструменти", вдосконалені пензлі, різці, флейти та інші "кінокамери".

Так це чи не так, не буду сперечатись (тепер), все одно, хоч і по малому шматку пирога, вони собі все ж відшматкують.

Продюсер, пусти його за стіл, може взагалі зжерти все, заявивши, що і сам режисер в його руках теж не більше як інструмент, що виконує його, продюсерську волю.

В те, що я скажу, ніхто не повірить, проте без продюсера можна обійтись в процесі створення кінотвору. Продюсерська діяльність не поглинає собою жодного творчого акту створення фільму, вона їх організовує.

Відторгнення від режисера монтажною функції - справа рук продюсера, який таким чином розширює сферу свого впливу на кінопроцес. (Поділяй і владаруй). Як це не видасться блюзнірським у вустах кінематографіста, але й без монтажера в кіно обійтись цілком можна. Режисер здатен створити таку мізансцену, яка не потребує наступного монтажу. Монтаж може не виходити за межі мізансцени.

Згадаймо фільм А.Хічкока "Мотузка", в якому мізансцена дорівнює фільму. Одна єдина мізансцена на весь фільм. Монтаж як функція реалізований в розробці і втіленні мізансцени. Перші фільми братів Люм'єр являли собою кінематографічний еталон: мізансцена дорівнює втіленому фільму, що не потребує монтажу. Це не такий уже й рідкісний випадок в кіно, як може здатися. Був період в радянському кінематографі, й не тільки радянському, коли фільм до зйомок розроблявся з такими подробицями, що в ньому були визначені наперед всі внутрішньокадрові зміни і всі майбутні стики між окремими сценами, монтажними шматками. Фільми в буквальному сенсі малювались

до зйомок покадрово. І знімалися фільми строго за цими мальованими розкадровками, кресленнями мізансцен і словесними (вербальними голограмами) описами всіх рухів камери та змін освітлення.

Розкадровки до фільму Сергія Ейзенштейна "Іван Грозний" перенесли процедуру монтажу-збірки в процес, що протікає задовго до зйомок фільму.

Фільм режисером Ейзенштейном був ніби змонтованим, ще не будучи знятим.

Така попередня детальна розробка усіх мізансцен (внутрішньокадровий монтаж) ще до зйомок і монтажних з'єднань усіх майбутніх кадрів ще в підготовчий період дозволила Рене Клеру сказати крилату фразу: "Фільм готовий, його залишилось тільки зняти".

Цей афоризм на практиці виявився підступним, він наче узаконив творчий процес до моменту зйомки, а саму зйомку і наступне визначив як суто технічну процедуру. Необережно заявив метр, сплутав карти, відкрив ворота технологізму кіновиробництва, конверсійній системі кінобізнесу.

В мене є підозра, що цю фразу приписав режисерові критик кінофоб.

Після Другої світової війни студенти ВДІКу не мали можливості знімати фільми на плівку, в ті часи її ледь вистачало для сталінської "кінохроніки". Студенти, які ще не встигли поміняти фронтові гімнастерки на тилові тілогрійки, свої перші фільми створювали на папері. Архів ВДІКу зберігає дивовижні паперові кіношедеври: покадрово промальовані до найдрібніших деталей, аж до звукових доріжок, і віртуозно змонтовані олівцем паперові фільми.

Виходить, що невід'ємною, специфічно кінорежисерською діяльністю залишається тільки діяльність мізансценування.

Неймовірно, але факт.

Не треба засмучуватись, це не так вже й мало, якщо згадати, що людське життя - це тільки мізансцена між народженням і смертю.

Створення фільму як діяльність зводиться тільки до трьох неусувних (що вже ні до чого не зводяться) процедур:

уявне втілення задуму (сценарій),

+

ігрове втілення сценарію і в тримірному просторі-часі (мізансцена) (...лише взаєморозташування пред-

метів... - Людвіг Вітгенштайн),

+

закарбування мізансцени у двомірній площині кадру (фільм).

Три стадії становлення кіновиробництва у трьох різних просторах:

в уявному;

в ігровому реально-багатомірному;

у двомірному - закарбованому світлом.

Що може бути підставою для такої трансакції вільного переміщення твору через і між настільки різними просторами?

Людвіг Вітгенштайн пише у "Філософських дослідженнях":

"Очевидно, що і уявний світ, такий відмінний від реального (справжнього), повинен мати з ним щось спільне: форму... Ця стійка форма складається з предметів... Субстанція світу може означати лише форму, а не тільки матеріальні властивості... Оскільки їх створюють тільки пропозиції, тільки взаємне розташування предметів..."

І, нарешті, як підсумок-результат - виникнення образу в трансцендентному, образному просторі.

Перенесення матеріалу твору з одного простору в інший і є об'єднуючим моментом трьох основних функцій (трьох креативних професій кіно): сценариста, режисера, оператора.

Ось вони, ці три поводири, нерозлучні три повитухи кінодитяти: СЦЕНАРИСТ, РЕЖИСЕР, ОПЕРАТОР.

Допомогти дитинці з'явитися на світ, перейти зі світу уяви у світ реальний, а з нього у ще один - невідомий, закарбований, двомірний, щоб виникнути в образі, що за межею простору, - ось це і є їхні одвічні професія і обов'язок.

Три повитухи, три поводири по просторах кінотворчості: уявному, ігровому, закарбованому, - які ведуть у невимірний, невисловлюваний, чуттєво не сприйнятливий трансцендентний простір образу.

Чи впливає з цього, що в кіно три автори?

Чи означає це, що режисер не є одноосібним автором фільму?

Чи значить це, що кінорежисер і автор зовсім не одне й те саме?

Продовження в наступному номері.