

Віра Кандинська

Поетика неігрових фільмів Сергія Маслобойщикова

Творчість Сергія Маслобойщикова все більше привертає увагу як фестивальних журі, так і шанувальників авторського кіно. Не пройшли непоміченими його художні картини «Співачка Жозефіна та мишачий народ» (1994) і «Шум вітру» (2002), про які вміщено статті в попередніх числах нашого журналу (№4, 1999 і №4, 2002). Нині мова піде про неігрові стрічки Маслобойщикова «Від Булгакова» (1999), «Дві сім'ї» (2000) та «Lider» (2000).

«Живе людське обличчя, якому відомі страждання і складність світу, — ось що мене цікавить», — сказав режисер в інтерв'ю газеті «Столичные новости». Саме такі обличчя є образними центрами його фільмів-портретів: письменник Михайло Булгаков («Від Булгакова»), сценограф, педагог і теоретик мистецтва Данило Лідер («Lider»), представники славетних українських родів Тобілевичів і Тарковських («Дві сім'ї»). Знімаючи картини про визначні постаті, Сергій Маслобойщиков уникає ілюстративності й утомливої дидактики, пропонуючи глядачеві художню інтерпретацію біографічних фактів.

Михайло Бахтін визначає поняття автора як «активну індивідуальність бачення й оформлення». За цим визначенням науково-популярні тексти у фільмах Маслобойщикова: екскурсія в будинку-музеї М.Булгакова (у фільмі «Від Булгакова»), оповіді мистецтвознавця Кіри Пітоєвої (в картині «Lider») і культуролога Вадима Скуратівського (у «Двох сім'ях») відіграють роль своєрідної канви, на якій тримається тонка образна тканина — результат взаємодії матеріалу з активним авторським світобаченням. «Вживання» художника в матеріал, пошук у ньому своєї особистісної проблеми є одним із наріжних каменів творчого методу Данила Лідера¹, якого Сергій Маслобойщиков уважає своїм учителем². У картинах Маслобойщикова фантазія автора проникає в саму сутність явищ,

виявляючи в них нові смисли, тонко відчуті творчою інтуїцією. Вимисел уяскравлює правду, побачену оком митця. Динамічне балансування між показом достеменних подій і їхньою художньою інтерпретацією, а отже — між документальним та ігровим кінематографом, складає особливу принадність означених фільмів. Адже саме з неоднозначності, подвійності мистецької інформації, конфліктності смислів, діалектики різних підходів, за словами Данила Лідера, виникає художня іскра, здатна запалити глядача.

Відчуття конфліктності, продуктивної творчої напруги в картинах Маслобойщикова підтримується і завдяки особливій взаємодії різних свідомостей, яку можна означити бахтінським терміном поліфонія. Мається на увазі контрапунктне звучання кількох «голосів», повноправних світоглядів. Свою точку зору на події і себе самих мають головні герої — визначні митці, які виражають її усними й письмовими висловлюваннями і звершеними життєвими фактами, оповідачі — яскраві, чарівні особистості, які передають своє світовідчуття через прямо висловлені думки, інтонації мови, її ритм і смислові акценти, жести й міміку, і, зрештою, автор, який власне й надає іншим голосам право звучати на повну силу, вслухаючись у різні «правди», частково відмовившись від свого авторського привілею всезнаючого деміурга.

Таким чином, для фільмів Маслобойщикова характерна незафіксованість, змінність кута зору на події і героїв. Скажімо, в картині «Від Булгакова», найбільш поліфонічній, екскурсоводи, які в ході екскурсії повідомляють факти біографії Булгакова, потрапляють у поле зору, по-перше, булгаковських героїв: кота Бегемота, Фагота і Воланда, які з висоти свого досвіду дозволяють собі відверте глузування, по-друге, автора, який виражає свою позицію іронічної відстороненості, дозволяючи тексту екскурсії й коментарям героїв вільно звучати з однаковою силою, подеколи заглушаючи один одного. Варто уточнити, що булгаковські герої наділені великою мірою автономності від свого творця (Булгакова) і від автора картини (Масло-

бойщикова). Булгакова у фільмі взагалі урівняно в правах з оживленими витворами його фантазії, які дістають змогу не тільки оцінювати його з власних позицій, а й безпосередньо втручатися в його життя: згадаймо епізод, коли, будучи невидимими, Бегемот, Фагот і Воланд ховають Євангеліє від маленького хлопчика, Михайла Булгакова. Що ж до автора фільму, то згадана трійця дозволяє собі коментувати його дії (скажімо, фраза «Дивіться, він увів паралельний монтаж!»). Є у фільмі ще одна точка зору на людину-письменника — суто обивательська, що належить няньці письменника й висміюється Воландом і його друзями.

Поліфонія притаманна й картинам «Дві сім'ї» та «Лідер», хоча значно меншою мірою. Тут, очевидно, слід говорити про три типи світобачення — оповідачів, погляди яких виражені найбільш яскраво, автора і самих героїв.

Я не випадково означила поліфонію фільмів Маслобойщикова як контрапунктне звучання кількох голосів, тоді як Михайло Бахтін вживає цей термін переважно в значенні діалогу. Справа в тім, що різні точки зору в картинах Маслобойщикова, хоча й звучать досить голосно й розбірливо, проте майже не взаємодіють між собою, не проникають одна в одну, що відбувається, скажімо, в романах Достоевського, які Бахтін наводить як ідеальні приклади поліфонічних творів. Герої Маслобойщикова значно меншою мірою чують одне одного: скажімо, для екскурсивних думка Бегемота, Фагота і Воланда взагалі не існує, маленький Булгаков, заглиблений у себе, вдає, що не помічає її, нянька, хоча й чує звернені до неї репліки, відповідає лише зі своєї позиції, не намагаючись бодай на мить стати на місце опонентів, які, в свою чергу, дуже мало зважають на її думку, хоча наводять аргументи відповідно до її зауважень. Найбільш гнучким, відкритим для взаємодії є світогляд автора, який вбирає інші точки зору, включає їх в орбіту свого мислення. Говорячи про автора маслобойщиківських фільмів як про «активну індивідуальність бачення і оформлення», варто наголосити на другій частині бахтінського визначення. Адже йдеться, по-перше, про кіно як мистецтво великою мірою візуальне, по-друге про художника за фахом, який сам визнає, що «звук мислити пластичними образами»³. Таким чином, між баченням і оформленням у цьому випадку можна поставити умовний знак рівності. Адже і в картині «Від Булгакова» і в «Лідері», і в «Двох сім'ях», які все ж таки не є ігровими в повному значенні, в центрі стоїть оповідач (не має значення реальний чи уявний), автор взагалі не з'являється на екрані, не промовляє за кадром, виражаючи себе лише в способі подання матеріалу. І в цьому Сергій Маслобойщиков знаходить для себе величезний простір, будучи на диво багатогранною особистістю. «Я давно відчуваю, що живу в кількох естетичних планах. Якщо я концентруюсь на чомусь одному, то все інше виявляється незадіяним і постійно вабить мене»⁴, — сказав Маслобойщиков в інтерв'ю нашо-

му журналові. Кіно як мистецтво синтетичне дає для цього великі можливості. Застосовуючи свої здібності художника, сценографа, режисера, вдаючись до засобів живопису, театральної постановки і, звісно ж, кіно, Маслобойщиков створює максимально насичені кадри, в яких синтезовано статичність пластичних образів, звук, рух акторів.

У картині «Дві сім'ї» текст Вадима Скуратівського про зв'язки між родинами Тобілевичів і Тарковських підкріплений образною паралеллю, яку самотійно творить Маслобойщиков, переходячи від логіки наукової до логіки творчої. Оживають фотографії братів Тобілевичів, які своїми здавалося б суто побутовими діями на ганку рідного будинку відтворюють кадри з фільмів Андрія Тарковського. Маслобойщиков відтворює ці кадри й безпосередньо, вставляючи їх у контекст оповіді Скуратівського і цим надаючи їм нових смислових відтінків. Лежать на дні струмка, покриті водою, часом старі фотографії Тобілевичів і Тарковських (як тут не згадати «Соляріс» і «Андрія Рубльова»). Поєднані в одному кадрі український хутір «Надія», на який падає сніг, і романський собор, перед якими застигли постаті людини й собаки — точна копія кадру з «Ностальгії». І це суперечливе поєднання російського й італійського в усій його конфліктній гармонійності в контексті фільму Маслобойщикова нагадує про подібні стосунки українського й російського начал у світогляді Тарковських — вихідців з Єлисаветградщини, що реалізували свій мистецький потенціал переважно в Росії.

У картині «Від Булгакова» матеріалом творення візуальних образів стають кадри революційної і радянської хроніки, монтовані з ігровими імпровізованими кадрами видива Голгофи і гри в шахи, в якій живі люди й коні переміщуються по величезних чорно-білих клітинах порухами невидимих рук Воланда й Бегемота, що за кадром коментують свою гру майже дослівними фразами з «Майстра і Маргарити». Образ Голгофи є ключовим у фільмі. Хрести з розіп'ятими бачить маленький Булгаков із вікна батьківського будинку, Голгофське видиво подано в контрасті з ілюстраціями реального медичного атласа, що належав Булгакову, врешті хрести підносяться над Андріївським узвозом під час сатанинського балу, відтвореного режисером за допомогою кадрів танцюючих пар, запозичених зі старих американських фільмів.

Ключовими для фільму «Лідер» є образи театру і потяга, що перехрещуються в кадрі входження потяга в тунель, який виявляється ледь піднятою театральною завісою. Данило Лідер, що раз у раз з'являється на екрані, називає театр своїм світоглядом, а поїзд — метафорою життя. Сергій Маслобойщиков втілює ці метафори в низці влучних кінематографічних образів. При їх створенні режисер вдається до авторського монтажу: скажімо, кадри будівництва залізниці (саме там свого часу

працював Лідер на примусових роботах) перемежовано з воєнними кадрами підірваних поїздів; суто ігрових епізодів (Анна Кареніна у виконанні Наталі Долі, що намагається зупинити поїзд, в якому, на її думку, їде Вронський).

В усіх означених фільмах Маслобойщикова надзвичайно важливим моментом переходу зі сфери документальної в сферу мистецьку є музика. Невипадково для своїх картин він обирає переважно твори Вагнера — втілення потужного метафізичного начала, які за своєю природою не можуть бути лише оформленням. Музика у Маслобойщикова нерідко стає відправною точкою розгортання логіки образу, активним творчим чинником.

Наостанок хотілось би торкнутися проблеми рецепції маслобойщиківських фільмів. Безумовно, вони розраховані на підготовленого глядача, здатного сприймати численні алюзії й ремінісценції, щедро розсипані в кінемато-

графічному тексті, оцінити вишукану авторську гру з культурним матеріалом. Маслобойщиков відмовляється від стовідсоткового справдження глядацьких сподівань, що має місце в масовому кінематографі, не намагається усунути всі інтелектуальні «перешкоди» на шляху сприймання. Він прагне розвивати глядача, повернути його до гуманістичних цінностей, протиставляючи естетиці потворного, яка сьогодні переважає, традиційну естетику прекрасного. Його фільми — не естетські «речі в собі», а запрошення охочих до діалогу. «Глядача можна привчити як до позитивних речей, так і до негативних», — каже Сергій Маслобойщиков і послідовно втілює свій задум.

¹ Кіно-Театр. 2000, №1. — С.13

² Кіно-Театр. 1999, №4. — С.16

³ Там само. — С.14

⁴ Там само.

Ольга Кирилова

Постмодерністська мова в українському кіно

Кінематограф дев'яностих на пострадянському просторі розподілився на дві паралельні тенденції: кіно пострадянське й кіно постмодерністське. Пострадянське кіно у звуженому розумінні, як тенденція — це або гротескова пародія на відновлення радянських утопій, або кримінальна драма, жанр якої з часом ставав усе популярнішим.

Це «чорнушне» кіно, незважаючи на його претензію бути надреалістичним, скоріше можна назвати натуралістичною фікцією, адже його сюжетні крайнощі переважно не мають місця у повсякденні тих, хто це кіно дивиться. Це свого роду реалізація «витісненого у колективне безсвідоме»: страху (перед пограбуванням, тортурами, вбивством) чи бажання (фантастичного збагачення, подорожей в екзотичні місця, карикатурно чуттєвого кохання).

Але паралельно розвивається й інша стилістика. Це стилістика стильності, пошук нової естетизованої форми. Замість магістральної у 90-ті фікції в кіно повертаються елементи маргіналь-

ної дійсності, і якраз це шокує: персонажем знову стає інтелектуал, а не кілер. А тому широко вживане ототожнення: постмодернізм — віртуальність, або постмодернізм — негативізм, виявляється сумнівним.

Ця характеристика розвитку основних тенденцій справедлива, напевно, для всього пострадянського простору, але для нас реально порівнювати з російським кінематографом, який на цьому просторі домінує, адже ми не маємо змоги детально спостерігати за сучасним кінопроцесом колишніх республік. Специфіка української кіномови у тому, що це абстрагована культурологічна рефлексія, про що свідчать фільми Кіри Муратової, Сергія Маслобойщикова, Наталі Андрійченко та інших. Російське кіно, на відміну від українського, може органічно поєднувати постмодерн із синтетичним жанром кримінальної драми (це такі знакові фільми, як «Москва» Олександра Зельдовича, «Апрель» Костянтина Мурзенка, з якими київський глядач мав змогу ознайомитися під час недавнього кінопроекту «Російське кіно — прем'єра у Києві»). В українському кіно кримінальна драма з постмодерном не перетинається: не