

Парадигма кіно*

Юрій Іллєнко

театр
кіно
ТЕОРІЯ

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. Початок див. у №5,6 за 1998 рік та №1,2 за 1999.

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

Лев Толстой любив перед остаточним записом перевіряти свою прозу озвучуванням. Він програвав текст уголос. Толстой згадує, що це було великим випробуванням для домашніх та слуг. Але ще більшим випробуванням це було для самого Льва Миколайовича. Він ніяк не міг визначитись, як слід читати текст, чи то від себе особисто, тульського поміщика Льва Миколайовича Толстого, чи то читати від персонажів — по ролях.

Нічого путнього не виходило. Рідня і слуги лякались і ховались по далеких закутках, а то й тікали з дому.

Письменнику явно не вистачало режисера.

Це вже був театр.

Очевидно, великий театр. Театр одного актора. І, слід гадати, великого актора.

Скінчилось тим, що Толстой написав п'єсу «Влада темряви».

Проте одну річ, що вразила його, Лев Миколайович добув з досвіду цього домашнього театру, несподівано для самого себе і ніби між іншим, — це те, що він, Л.М.Толстой, і автор — зовсім різні суті.

(Автор — це ще одна священна корова кіно. Може, навіть бик. До нього взагалі підходити небезпечно. Зачекаю. Жити хочеться. Про автора буде наприкінці).

Знову про кінорежисера.

У практиці кіно правлять не правила, а всуціль винятки з правил, за яких можна досягнути будь-якого розширення конфігурації режисерської діяльності, але вже не за рахунок специфічно режисерської функції, а захоплюючи (ненаситне поглинання усього пирога одним діячем) та присвоюючи собі різноманітні функції інших творців кінофільму.

Чаплін заповнив собою весь мислимий простір кінотворчості. Це один із рідкісних випадків поєднання, синхронізації двох різних понять — творець (творці) і автор.

Кінематограф знає найрізноманітніші конфігурації кінематографічних функцій в одному діячеві, але всі ці конфігурації в найменуванні поглинаються режисерським іменем. Найпоширеніший варіант конфігурації — режисер-сценарист, але при цьому він ніколи не репрезентується як сценарист, а тільки як режисер.

Рідше зустрічається конфігурація — сценарист, режисер, оператор. Чотири фільми я зняв таким чином: «Лебедине озеро. Зона», «Солом'яні дзвони», «Лісова пісня. Мавка», «Білий птах з чорною ознакою» (у двох із них у мене були співавтори з окремих функцій: зі сценарію і з операторської роботи).

На мій погляд, це найрезультативніша конфігурація, але, на жаль, її складно досягнути через те, що операторська робота вимагає високої технологічної кваліфікації, яка перебуває поза творчістю.

Варіант: режисер-актор — один із найплотворніших і стабільних в кіно. Сергій Бондарчук, можливо, найяскравіше втілення цього варіанту по цей бік Атлантики; по той бік останнім часом така конфігурація почала з'являтися, немов гриби після дощу (Кевін Костнер — «Танець серед вовків», Мел Гібсон — «Хоробре серце» і т.д.)

63 000 000 глядачів тільки в перший рік прокату і тільки в Радянському Союзі. Ця приголомшуюча цифра відзначила рідкісну конфігурацію: автор сценарію-режисер-виконавець головної ролі — Василь Макарович Шукшин у фільмі «Калина червона».

І майже завжди за нестандартних конфігурацій функцію монтажера режисер присвоює собі, навіть якщо формально, за титрами, вона віддана іншому. Шукшин не виняток.

Але Шукшин — виняток із загального правила.

Чи значить це, що кінорежисура може бути визначена як діяльність з інтерпретації сценарію, розігруванням його в реально протікаючому

просторі-часі у формі, що призначена для закарбування на плівці і площині кадру?

Так. Очевидно, що так.

Саме так.

Що ж залишилось від такої розкішної професії?

Ріжки та ніжки...

Тепер зрозуміло їжакові, але, як не прикро, незрозуміло мені самому. Невже це та сама всепоглинаюча справа, якою я займався все життя?

Не впізнаю.

І не можу змиритися з таким грабунком.

Режисура — це і не професія зовсім, як стверджує М. Михалков, а саме життя. Це він заявив у майстер-класі Берлінської кіноакадемії. «Cinema is not a job for me. It is my life. You have to be prepared make certain sacrifices. Cinema is a planet all off its own, with its own laws. You have to respect this hundred-year-old planet, treat it with attentiveness and look for the director's self, the specific psionomy behind the film». Я навів оригінал, тому що боюсь бути неточним у перекладі: «Кіно для мене не робота. Це моє життя. Ви повинні бути готові принести певні жертви. Кіно — це цілком особлива планета, зі своїми власними законами. Ви повинні поважати цю столітню планету, уважно турбуватися про неї і відшукувати режисерську самість, специфічну фізіономію, що проглядається за фільмом». Це інша точка зору на професію та інше визначення її. Це «емоційно енергетичний туман для їжака романтика». Красивіший і тому мить мене з цією діяльністю.

Якщо так, то так і я згоден бути кінорежисером, щоб усе життя, і жертва, і специфічна фізіономія, і Ніка, і Оскар, і майстер-клас в Берлінській кіноакадемії, і мільйони глядачів, а тільки убогим мізансценщиком — ніколи, шукайте дурнів в іншому місці, на іншій кіностудії.

Дамієн Петтигрю в останньому інтерв'ю запитав у Фелліні: «Федеріко, ми можемо поговорити про магію?» Такий поворот теми виник у розпалі розмови про режисуру, малась на увазі, очевидно, магія режисури чи режисура як магія, а не магія як така. Відповідь Фелліні: «Що можна сказати про магію? Я допитливий. Все цікавить мене, і я вірю у все це. Це здається мені найбільш розумним, здоровим шляхом вирішення суперечки про ірраціональне. Іншими словами, як я можу бути цинічним, розрахунковим, скептичним у тому виді діяльності, в якому я весь до решти? Я роблю життя в індустрії високого ступеня ризику, яка ніколи не припиняє доводити мені, що я божевільний! Я мрію, я уявляю щось і потім я випускаю це з-під мого капелюха перед мільйонами людей. Називайте це як хочете, але для мене це магія. Я запитую себе, чи можливо це? Чи можливо, що я більшою мірою ігноруючи політику, ідеологію та інші протекціоністські ідеології, шукаючи правди із всепоглинаючою пристрасністю, — я постійно лишаюсь по-юнацьки сповненим здивування та цікавості — як це можливо, що я можу собі дозволити весь час заглиблюватися в пи-

тання, що вміщає у собі творення фільму? Я не кажу про естетичний результат, скоріше, власне, про саму процедуру. Все це уявляється мені таким, що здійснюється по той бік мене, і я кажу це щиро. Отже, як я можу не вірити в магію?»

У цьому передсмертному інтерв'ю-допиті, пробуваючи схарактеризувати кінематограф Фелліні, в інтерв'юера виникає слово «метасінема».

Очевидно, щоб робити такого роду кінематограф, треба застосовувати метод «метарежисури».

Ф.Ф.: «Я зі щирим благоговінням схилиюсь перед тим, що мої техніки здатні створити, використовуючи істинну природу фільму — феномен світлописма на фотографічній пластині; при цьому я хочу просто стояти поруч і спостерігати, як фільм, який я знімаю, стає карнавалом у дзеркальній кімнаті сміху, в яку несподівано перетворюється студія. Звичайно, це не обмежується тільки моїм стоянням поруч з камерою».

Вражаюче скромні бажання. Станіславський хоче усього лише вмерти в акторові. Фелліні невинно постояти біля камери, коли техніки знімають його фільм.

Щоправда, Фелліні постійно, ледь не через слово, попереджає: «Звичайно. Це так, але всі знають, що я великий брехун, якщо ваше питання надто складне, надінтелектуальне, опосередковано загадкове, я можу в цих обставинах припустити все у всьому». Станіславський жив давно, Фелліні, правда, недавно, але світ так швидко змінюється, так все швидко старіється, що небезпечно користуватися свідченнями класиків, навіть живих класиків, на зразок Михалкова.

Відкриваю першу-ліпшу газету. В очі впадає інтерв'ю нового ідола російського кіно Володимира Машкова, театрального режисера і актора, кінозірки 90-х, який говорить про себе просто: «талановитий, популярний, скромний». Ось як він визначає роль режисера, маючи на увазі, природно, себе: «Я для акторів друг-товариш-брат-диктаторнянька».

Щось усі темнять, приховують, все придумують собі якісь маски-алібі.

Ну, то хто ж він такий насправді «друг-товариш-брат-диктаторнянька», що скромно стоїть біля камери з єдиною надією тихо померти в акторові?

Щоб зрозуміти загадку цього сфінкса ХХ століття, що сидить біля скромної пірамідки штативу, слід побувати на кінозйомці.

Кінозйомка — це, безумовно, той момент, який фокусує всю кінематографічну діяльність в єдиному вольовому акті. Все, що робиться в кіно, неминуче передує кінозйомці чи «світлописом на фотографічній пластині» породжується.

І той, хто контролює цей момент і творчо керує процедурою кінозйомки, той, безумовно, формує як лик самого фільму, так і всю інфраструктуру кінотворчості.

Цей сфінкс — Кінорежисер. У драмі Есхіла «Сфінкс» Силен, стоячи перед Сфінксом, загадує йому загадку: «Що тримаю я в кулаці за своєю спиною — живу істоту чи мертву?» В руці в нього жива пташка. Сфінкс ніколи не зможе правильно відпо-

вісти на питання. Силен випустить живу пташку, при відповіді Сфінкса: «мертву», чи за спиною скрутить їй шию при відповіді — «живу». Таке ж питання ставить перед режисером кінозйомка, тримаючи за спиною сценарій, — «живу чи мертву?» Відгадати не дано.

Помилитись не можна. Треба оволодіти кінозйомкою.

Контролюючи кінозйомку, кінорежисер з цієї, пануючої над усім простором кіно позиції, любовно підпорядковує собі будь-яку творчість в кіно: і сценариста, і монтажера, і оператора, і актора.

Усіх без винятку.

Це і є метарежисюра.

Багато хто просив у Бога: дай мені точку опори, і я переверну світ... Ось вона, ця точка опори в кіно — кінозйомка. Оволодівай нею, і ти господар кіносвіту. Захочеш — перевернеш все догори дном. Забажеш — залишиш все, як є.

Створює і контролює кінозйомку кінорежисер. Саме з цієї позиції він, без сумніву, головна постать в кіно.

І професію режисера слід визначити так: створення кінотвору актом власної творчості, до якого входить, як його невід'ємна процедура, організація творчих актів інших учасників кінопроцесу як зображальних і виражальних засобів кінорежисюри. В принципі, це слід би назвати метарежисурою — залучення у свій творчий арсенал творчих продуктів і творчих процесів інших мистецтв як матеріал для побудови власного кінотвору.

Метарежисюра як кореляція творчих актів актора, оператора, художника, композитора, піротехніка та будь-кого з інших творчих діячів у просторі-часі кінотвору, які вливаються у твір як формоутворюючі структури при мізансценуванні.

14. Скалка п'ятнадцята.

Композиція — гамівна сорочка форми

(від латинського compositio — складання, створення)

З композицією більш-менш ясно.

Із власного життєвого досвіду: композиція — це гамівна сорочка форми.

Дві небезпеки загрожують світові — порядок і безлад. І невідомо, що з них смертельно небезпечніше.

Безлад в досконалому стані — це рівність, за словами автора цього парадоксу Поля Валері.

Білий світ, білий звук — це рівноправне змішання усіх довжин хвиль.

«Фізики вчать нас, що, якщо б наше око могло винести перебування у розпеченій добіла печі, воно б не побачило нічого. Ніяких світлових відмінностей немає в ній, які б дозволили відрізнити точки простору. Ця величезна окована енергія веде до невидимості, до невідчутної рівності. Але рівність такого роду є не що інше, як безлад, що перебуває в досконалому стані».

Небезпека безладу смертельна.

Небезпека порядку смертоносна.

Порядок — це сама смерть.

Чорне світло, чорний звук — це морок, це відсутність будь-яких порушень в пропорції довжин хвиль.

Це ідеальний порядок.

Композиція — це ілюзорна діяльність в упорядкуванні безладу.

В термінології, як і слід було чекати, не тільки я, а сам чорт ногу зламає.

Де можна безкарно смітити словами, не відповідаючи за наслідки, то це в кіно.

(Що я і роблю).

У цьому засміченні простору словами мене втішають тільки чаклунські слова Ахматової: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...»

Надіюсь таємно, можливо, що і під моїм парканом проклянуть крізь сміття і хлам паросток жовтоголового мутантика істини.

Коли хтось в кіно говорить «композиція», «простір» чи «час», то один Бог знає, що той, хто говорить, має на увазі під терміном «час», чи «композиція», чи «простір».

Навіть на явища очевидні, ті, що встоялися і від постійного вживання затерті до дірок, можна дивитись по-різному і по-різному їх трактувати. Далеко ходити не треба...

«Місяць, як правило, робиться в Гамбурзі; і прекрасно робиться... Робить його кривий бондар, і видно, що дурень ніякого поняття не має про Місяць. Він поклав смоляний канат і частину дерев'яного масла...»

Так свідчить Микола Васильвич Гоголь вустами Поприщина.

І це про місяць, якого кожен з жителів Землі розгледів до найменших деталей.

Щодо «простору», то він, «простір», наскільки мені відомо, більшою мірою виготовляється в Голлівуді на «фабриці снів».

Сказати «препогано робиться» було б великим перебільшенням, хріново робиться, геть погано робиться. Робиться з відходів часу, з його обрізків і уламків, покидьків, брухту, окалини часу, з прокислих осадів майбутнього, якого не домагаються, з помий теперішнього, із залежаного, простроченого, згірклого минулого та з іншої неліквідної погані вічності.

«І від цього по всій землі сморід страшенний». (М.В.Гоголь).

З «композицією» ще гірше... Патріс Паві, що немає собі рівних в царині термінологічного туману (Микиті Михалкову поруч з ним просто нічого робити), з приводу композиції прямолінійно простий: «спосіб, за допомогою якого впорядковується... твір...»

Скупо, але справедливо.

Схоже, що композиція — це гамівна сорочка буйнопомішаної форми.

На жаль, не я автор цього афоризму, підозрюю, що він виник з подачі Зігфріда Кракауера і Рудольфа Арнхейма.