

ПОШУКИ КІНООБРАЗНОСТІ ПО-ЄВРОПЕЙСЬКИ

Підготував і переклав з польської Роман Бучко

Прикро усвідомлювати, що за століття кінематографа ми не спромоглися ні на власну теоретичну кіношколу, ні на переклади існуючих і минулих орій, ні на поширення кіноосвіти. У польських університетах кіно вивчалось, перекладалися першоджерела кіноестетики, захищалися наукові дослідження проблемних тем. Кінознавець Анджей Гвездзь опрацював висловлювання про кіномистецтво різних європейських авторів і видав тологію *Europejskie manifesty kina* (Warszawa, 2002), яка отримала схвальні відгуки кінокритики і заслуговує на цитування думок теоретиків і практиків кіномистецтва, бо у нас вони майже не перекладалися.

Книга містить програмні погляди 41 автора чи авторських груп, серед яких 15 перекладів з французької, 7 — з німецької, по 5 — з російської та польської, по 2 — 3 з англійської, шведської та італійської мов, і по одному — з іспанської, голландської і данської. Цей перелік свідчить про увагу передусім освітніх і творчих середовищ до кіно там, де здобутки в кіномистецтві були найбільшими.

Автор відійшов від хронологічного розгляду текстів, згрупувавши їх у п'ять тематичних розділів, які все ж мають хронологічний порядок, і додав до орієнтації послідовно їх появу в додатках разом з бібліографією, фільмографією, індексом імен, відомостями про авторів та назвами ще кільканадцяти праць, що не увійшли у цей збірник. Шкода, що поза увагою залишилися такі авторитети, як Гуїдо Аристарко, Андре Базен, згадані лише в примітках, чи автори теорії проміжків монтажу Британської кіноакадемії, але автор зазначив, що «маніфести мають характер постулативний і рішуче відрізняються від теоретичних висловлювань» (8), «це програмна заява, метою якої є прокламація засад і яка має тенденційний характер — деградацію старих вартостей і апологію нових, а не діалог з традицією» (56).

У першій групі «Великі маніфести» маємо вісім текстів.

Болеслав Матушевський. Нове джерело історії (1898):

«Кінематограф, можливо, не показує історії правдиво, але те, що показує, є, без сумніву, правдою... об'єктив фіксує навіть те, чого не бачить око... побажаймо, щоб інші документи історичні містили у такій же мірі безпомилковості і правду» (36 — 37).

Рікардо Канудо. Маніфести семи мистецтв (1911):

«...Архітектура і музика відразу усвідомили потребу примітивної людини «затримати» усі пластичні та ритмічні сили почуттєвого життя... цю першу пізніше оздобила уявою осіб і речей, чию пам'ять хотіла зберегти, цю другу, або танець, збагатила пізніше артикульованим виразом почуттів, чи словом. Так постали Різьба, Малярство і Поезія (41)... Сьоме мистецтво поєднало в собі всі мистецтва. Це є рухомі образи, або мистецтво Пластичне, що розвивається за законами мистецтва Ритмічного... Але це лише перша година нового танцю... Танцю світла і звуку довкола незвичного вогнища і нашої сучасної душі» (43).

Луї Деллюк. Фотогенія (1920):

«Фотографія стає менш цікавою, коли обов'язково хочеться зробити з неї мистецтво (46)... Відколи відкрили в кіно можливість краси, зроблено все, щоб її перебільшувати і передозувати, замість завше тяжіти до простоти (47). Фотогенія ж є взаємним порозумінням фотографії та кіно» (50).

Дзига Вертов. Ми. Варіант маніфесту (1922):

«Ми — очищуємо кіноповість від музики, літератури і теа-

тру... кидаємо виклик — геть солодкі обійми романів, отруйний ґрунт психологічної повісті, сентиментальні поля театру, спиною до музики — далі — на чисті поля простору 4-х вимірності (3 виміри+час) на пошук власного творення метру і ритму. «Психологізм» перешкоджає людині стати точними, як секундомір, перешкоджає їй злитися з машиною» (54).

Сергій Ейзенштейн. Майбутнє звукового фільму (1928):

«Розвиток монтажу як головного засобу впливу став незаперечною аксіомою, на яку спирається світова практика кіно... Єдине контрапунктне використання звуку до кадру створює нові можливості розвитку і вдосконалення монтажу... що приведе до створення нового оркестрового контрапункту, візуальних і звукових образів» (59 — 60).

Олександр Астріук. Народження нового авангарду — камера-перо (1948):

«...Логічні зв'язки цікавлять нас набагато більше, ніж створення статичного «віртуального мистецтва», про яке марив сюрреалізм: яке зрештою мало обманюватися до аплікації пошуків малярства та поезії» (67).

26 Авторів Обергаузенського маніфесту (1962):

«Німецький короткометражний фільм став школою і полем експериментів фабулярного кіно... і цей новий фільм потребує нових свобод» (69).

Ларс фон Трієр, Томас Вінтерберг. Догма-95 (1995):

«...Сьогодні, як ніколи раніше, вітають примітивні акції та посередні фільми. Результат явний. Ілюзія пафосу та ілюзія любові. Для Догми-95 фільм не є ілюзією. Засади цноти: 1) Автентичні інтер'єри, 2) синхронний звук, 3)

ручна камера, 4) колір і реальне світло, 5) без оптичної деформації та фільтрів, 6) заборона штучної акції, вбивств, зброї, тощо, 7) заборона ретроспекції, паралельного монтажу — все відбувається тут і зараз, 8) кіножанри відкидаються, 9) плівка — 35 мм, 10) прізвище автора не має бути в титрах.

Присягаюся, що як фільмовець відрікаюся особистого смаку! Я вже більше не митець. Присягаюся, що зрікаюся роблення «твору», бо ціную хвилину над цілістю. Моєю основною метою є домагатися правди від моїх колег, мого сценарію. Прагну це пропагувати усіма засобами, коштом різного доброго смаку, різної естетики. Цим складаю присягу цноти» (13/ІІІ/1995) (73).

Як бачимо, данських авторів у столітній ювілей кіно допекла кінопрактика на зламі століть, що змусило вдатися до такої категоричної декларації їхніх засад. А що спричинило такий стан, простежимо у наступних рубриках збірника:

Від футуризму до нової хвилі містить шість статей, і лише перші дві задекларовані авторами як маніфести.

Шестеро італійських футуристів на чолі з **Філіппо Томазо Марінетті** у «Кінематографії футуристичній — маніфест» (1916) заявляють:

«Кінематограф сам по собі є мистецтвом. Він ніколи не мусить наслідувати театру. За своєю натурою візуальним і має продовжити передусім малярство, мусить відірватися від реальності, фотографії. Мусить стати різким, деформуючим, імпресіоністичним, синтетичним, динамічним і цілковито вільним» (79).

Френсіс Пікабія у Маніфесті блискавичних (1924) переконаний, що:

«Кіно повинно для нас бути спокусою, чимось на кшталт штучного раю, джерелом інтенсивних вражень, що перевищують лет літака і приємність від опіуму... (34). ...Починаймо робити фільми, які не будуть ні американськими, ні норвезькими, ні французькими, а міжнародними; хочу тим сказати, що будуть вони виражати всі прагнення нашої епохи, її устремління і потреби» (85).

Максим Александре на чолі з тринадцятьма французькими митцями, серед яких Арагон, Далі, Бретон, Клер, Садюль, Гюсра пишуть у 1930 р. програмну статтю «Золотий вік», скоріше підписуються під цим текстом із солідарності, захищаючи одноіменний фільм Бунюеля, а склав його хтось із них, заклопотаний фрейдистською термінологією:

«Резигнація з власного Я, показ прихованих схильностей з усім супутнім цинізмом, навіть якщо їх художній ефект був би досить мізерним, не лише має бути дозволеним, але й обов'язковим... (88). Перехід від державного песимізму до вчинків є здетермінованим через Любов, яка прагне цілковитої присвяти: родині, становищу, честі, і її поразка в суспільній організації викликає прагнення бунту. Схожий процес можна простежити в житті та творі маркіза де Сада, ровесника Золотого віку і абсолютної монархії, творі, перерваному фізичним і моральним насильством тріумфуючої буржуазії. Не випадково безбожний фільм Бунюеля є луною цих блюзнірств, визволених божественним маркізом із-за в'язничних ґрат. Лишається, очевидно, довести, яким чином цей песимізм реалізується у боротьбі та тріумфі пролетаріату, який є продуктом розкладу суспільства як окремого класу» (95).

«Неореалізм на мій погляд» (1953) **Чезаре Дзаватіні** —

єдина з численних теоретичних праць цієї школи, обраних автором антології:

«Насмілюсь стверджувати: інші народи після війни довели те, що трактують людину як історичну матерію, в сенсі обмеження її діяльності, або майже фаталістичну, тому не створили волелюбного кіно, зорієнтованого на визволення з упереджень, як почало це робити наше кіно. Тому власне для них все тривало надалі, для нас же все лише починалося, для них ця війна була однією з багатьох, для нас же стала останньою війною... утворився перед нами нескінченний образ людини, але не абстрактної, а конкретної, як ті люди, які доправили до війни чи пережили її. З'явилася потреба пізнання і окреслення обставин, в яких ці потворні факти могли статися, і кіно виявилось найбільш безпосереднім та наймобільнішим засобом передачі цього типу усвідомлення (100).

Я виголосив врешті слово актуальність, і, на мою думку, — це одне з найфундаментальніших понять неореалізму. Неореалістичне кіно є цією формою італійського кіно, яка найбільше відповідає проблемам, очікуванням та історії Італії нашого часу (101).

Закиньте мені помилку чи щось гірше, але мені здається, що найважливішою рисою неореалізму є дедалі сильніше устремління від фальші до дійсності. Його вухо та око так створені, щоб відібрати на хвилину всіх людей, що хочуть існувати не лише в кіно зі своїм іменем та прізвищем, які хочуть бути пізнаними. Він повертає слово «пізнавати», що в кіно набуває нової актуальності... (104)

І хай не говорять злісно: досить вже про ближнього, вічних бідних, бездомних, безробітних, досить про болючі справи. Найлегше у відповідь назвати їх змученими життям. Неореалістичне кіно може досконало обійтися без бідацтва, без безробітних, без неаполітанських суспільних низів... І не я винний чи радше, не лише я винний, що люди, які борються з несправедливістю, і надалі становлять більшість...» (108).

Ліндсей Андерсон. «Увага, увага!» (1956):

«Кожен... знає, що якщо кіно не творить значних суспільних напрямів нашого часу, то безпосередньо їх відбиває. І приносить безпосередньо — і також значні — відбиття суспільної стагнації. Варто також підкреслити, що впливає передусім на молодь, тобто на тих, чий світогляд не зовсім сформований і відкритий до здобутків (124).

Якщо говорити про кінокритику тут і зараз, критику, що займається мистецтвом, тісно пов'язаним із суспільством, у якому живемо, то не можна їй уникати ширшого заангажовування, бо не існує мистецтва позбавленого значення. Це лише питання відкритості, з якого наша заангажованість стає вираженою. Не вважаю, що потрібно про це мовчати» (135).

Франсуа Трюффо. «Режисер — той, хто не має права скаржитися» (1960):

«Сьогодні іронізують на тему «Нової хвилі» ті самі журналісти, котрі нещодавно її вигадали. Для мене вона є реальністю ледве передбачуваною, та все ж реальністю... Десять літ після молоді критики продюсенти врешті втілюють у життя «авторську політику», роблячи висновки з такої правди: фільм вартує стільки, скільки вартує той, хто його зреалізував. Нарешті фільм ототожнюється з його автором і стає зрозуміло, що остаточний успіх не є сумою різнорідних елементів: гарних акторів, гарної теми і

краси погоди, а залежить від особистості єдиного капітана на кораблі, талант стає нарешті помітною вартістю, бо як недавно сказав один продуцент, «то нічого не коштує, а може багато вартувати...» Мінімум, якого маємо чекати від кінорежисера, це щоби був художником, цілковито чини, і аби мав хоча б трохи амбіцій... Що вбивало в останні часи французьке кіно, то це брак амбіцій, резигнація, млява акцентація існуючого стану речей» (141-142).

Рубрика «В колі незалежного кіно» містить одинадцять статей, починаючи з тексту Леопольда Sturzwag (Survage) «Кольоровий ритм» (1914):

«Кольоровий ритм не є ілюстрацією ані інтерпретацією музичного твору. Це мистецтво автономне, хоча його психологічні засади є такими ж, як у випадку музики» (149).

Ганс Ріхтер у «Засадничих проблемах мистецтва руху» (1921) також радше переймався загальнофілософськими проблемами психології сприймання з графічними прикладами, ніж кіномистецтвом:

«Мистецтво не є суб'єктивним вибухом особи, а є органічною мовою людей у найповажнішому значенні і тому мусить бути настільки вільним від помилок і таким лапідарним, щоби як таке було застосоване... Помилкою є віра, що сенс мистецтва лежить у поодинокім досягненні, це радше саме мистецтво ставить особі загальне завдання, щоб ту доступну волі частку праці вжити для побудови і збагачення цієї думки» (158-159).

Григорій Козинцев у статті «АБ! Парад ексцентрика» (1922) ще не боявся захоплюватися Америкою:

«Зад Чапліна є для нас більш вартісним від рук Елеонори Дузе!.. Подвійна підосва американського танцюриста є для нас вартіснішою за 50 інструментів Маріїнського театру (163)... Наші колеса: романтизм, стилізм, екзотизм, анархізм, реконструкції, реставрації, кафедри, святині, музеї минаємо! Єдиним незаперечним є лише наше: Американізація театру по-російськи ЕКСцентризМ» (164).

Рене Клер також досліджує «Ритм» (1925):

«Чуттєва якість кожного враження має свій вимірний час тривання, цілком релятивний ритмічний вальор... Я визначив три чинники кіноритму, яким можна отримати каденцію, таку, як в латинських віршах: 1) час тривання кожної картинки, 2) перемінність сцен чи «мотивів» акції (внутрішній рух), 3) рух предметів, зареєстрованих об'єктивом (зовнішній рух: гра акторів, рухомі декорації і т.п.). Але зв'язку між тими трьома чинниками не можна виразно окреслити» (167).

Жермена Дюлак. «Сутність кіновізуалізації думки» (1925):

«Як у кожному мистецтві, найважливішим є не зовнішні події, а внутрішня еманация, рух речей і осіб, побачений через призму душі. І чи то не є суттю сьомого мистецтва? ...Було б помилкою залишити це прекрасне мистецтво в путах, які його обмежують. Фільм є мистецтвом майбутнього. Воно більше і гідніше від дурних історійок, якими він живиться і які кажемо йому розповідати... Тому треба нам допомогти звільнити кіно від пут. Мусимо створити чисте кіно» (178).

Фернан Леже. «Малярство і кіно» (1925):

«Помилкою, властивою малярству, є тема. Помилкою, властивою кіно, є сценарій. Позбавлене цього непотрібного баласту кіно може стати гігантським мікро-

скопом, що дозволяє побачити речі досі не бачені і не відчуті... (172). Усі негативні вартості, якими переповнене сьгодні кіно, це тема, література і сентименталізм, які роблять з кіно конкурента театру. Справжнє кіно — це образ предмета зовсім не знаного нашим очам, показаного настільки вміло, щоб могло глибоко зворушити» (180).

Ялу Курек. «Кіно — перемога наших очей. Погляд на естетику фільму» (1926):

«Основою образу є механізований ритм життя і страху... Кіномистецтво є свідомою, конструктивною ілюмінацією фантазії, поданою в найконкретнішому виразі і баченою найкращим відчуттям — оком. Око є мірилом дійсності. Оком чуємо життя. Оком бачимо сад світу, що квітне довкола нас. Об'єктив проникає всюди і бачить усе. Прагнемо від нього стислості й конкретики. «Фотографічна поезія» єдина може дати нам порух, змістом якого буде чистий, не описаний літерами ліризм (181).

...Фільм є поезією античною. Слово бреше — око ніколи... Кіно не каже нам думати. Дає нам готовий стан і обдуманний. З картин б'є нас реальністю... (182). Образ може бути й історією якогось характеру, якогось звичаю, якоїсь таємниці чи якогось міста (183). ...Акція зовнішня (т. зв. зміст) є у фільмі несуттєвою. Основою фільму є картини, а радше стосунки, ритм і черговість картин. Оскільки є також акцією змістовною, оповідальною, мусить бути вона простою і неускладненою. Належить у ній уникати всіляких психологічних посилянь (184). Минуле століття було під знаком літератури. В кіно створимо собі нове життя. Кіно буде «здоровою, алогічною гімнастикою духу». Величезна поетична метафора світу, яка нове покоління вразить кілометрами плівки, що світиться, стане символом майбутнього мистецтва. Йдемо до конденсації» (185).

Генрік Шольте з вісьмома однодумцями публікують «Маніфест Амстердамської кіноліги» (1927):

«Щасливо у всіх столицях світу народився дух, що прагне покінчити з каліцтвом творів, гідних кращої долі... Раз на сто зауважуємо фільм. Поза тим є кіно. Масова тендета — комерція, Америка, кітч. У цьому випадку фільм і кіно є справжніми ворогами... По можливості хочемо працювати для фільму: критично, але спочатку мобілізуючи, інструктивно, незалежно (187). Тому створюємо Амстердамську кінолігу, метою якої є показ для обраних глядачів фільмів, які не можна побачити в кінотеатрах чи можна побачити випадково... Покажемо старі, добрі, на жаль, занадто скоро забуті фільми Асти Нільсен, Чарлі Чапліна і, можливо, їх протилежності — вибірково».

(Ласло) **Моголи-Надь**. «Проблеми нового фільму» (1928):

«Сам монтаж не творить достатніх можливостей побудови руху. Сенс рухових дослідів ще поки є навіть в російських фільмах, більше імпресіоністичних, ніж конструктивних. Російський монтаж впровадив у фільм асоціативну імпресію... Конструктивний монтаж буде в майбутньому більше полягати в цілісному кадруванні фільму, в тривалості кіно композиції — світло, простір, рух — аніж у впорядкуванні часто дивовижних монтажних імпресій» (202).

Стефан Темерсон. «Про потребу творення видовищ» (1937):

У 1914 р. 90 % фільмів, що демонструвалися на екранах,

це фільми французькі. В 1928 р. — 80% фільмів — американські (211). Потреба видовищ створила фантасмагорію, потреба видовищ створила фантазію, потреба видовищ створює новий орган світла — здивоване око» (212).

Маніфест **Яна Робаковського** і студентів Вищої кіношколи ТВ і тетру в Лодзі. «Майстер-клас кіноформи» (1975), розкритикувавши тенденції тодішнього польського кіномистецтва, декларує:

«...Передовсім: 1)...відкидаємо літературне кіно; 2) відкидаємо також всілякі інші ужиткові функції, взяті поза сутністю кіно, а саме: політиканство, моралізацію, естетизування та розважання глядача; 3) відкидаємо все те, що унеможлиблює ламання традиції, яка гальмує конструювання іншого образу дійсності, ніж той, який вселила нам школа і виховання. Отже, відкидаємо таким чином і кіномову, обмежену чіткою кодифікацією, як і окресленими ужитковими функціями. Натомість звертаємо особливу увагу на технічну апаратуру як на чистий канал, не обтяжений нав'язуванням ззовні. Діяльність наша є по суті відмовою від всього того, що дала нам освіта, і того, що називаємо «наявною культурою»; 4) визнаючи дійсність як даність переказану, беремося її досліджувати засобами аналізу, функціонуванням засобів контактування з нею... тому, не маючи амбіції сконструювання образу світу (тобто ніби закінчення твору), намагаємося з'ясувати: що вдається сконструювати завдяки такому феномену, яким є кінотехніка: яким є обсяг та його межі, що сягають поза можливостям вербальних планів. Хочемо дати ще один шанс суб'єктивному у грі з об'єктивним» (215 — 216).

Рубрика «Обличчя пропаганди» обіймає чотири позиції.

«Пролеткіно». Майже тези (1923):

«Там, де капіталізм є при владі, не може бути пролетарського кіно... Продукція пролетарських фільмів — оце наше перше і головне гасло (221). На Заході виходять сотні кіножурналів... Але серед них нема жодного, присвяченого проблемі використання фільму пролетаріатом. Журнал «Пролеткіно» — це перша така спроба» (222).

Фріп Гіплер. «Формотворча сила фільму» (1942):

«Фільм є і залишиться мистецтвом, що найінтенсивніше впливає, надалі твореним для найширших мас... з міркувань педагогічних і психологічних належить так закінчувати фільм, щоб кожен міг від усього серця заакцентувати, наприклад — виповнитися щирої любові, а злочин покарати. Якщо у зв'язку з цим фільм не завжди відповідав би жорсткому реалізмові дійсності, то ця помилка, завдяки показу життєздатності та випробувань, його врівноважила б» (228 — 229).

Ванда Якубовська. «Польський фільм у боротьбі за соціалізм» (1948):

«Фільми, які переконують своїх глядачів, що життя не містить жодної вартості, що людство є збіговиськом різних каналів, що жодна боротьба не має сенсу, бо на цій землі щастя неможливе (незалежно від того, чи називається це «аналітичним мистецтвом», «чистим мистецтвом», чи «мистецтвом для мистецтва», «імпресією», «експресією»), присипляють свідомість мас, відволікають їх від класової боротьби, сіють плутанину в поняттях, діють на шкоду мас (232). ...Націоналізована польська кінематографія ставить собі завдання продукувати фільми зі змістом, взятим з нашої дійсності, з історії, — фільмів, які

пробуджуватимуть класову свідомість кожного пролетаря, розвиваючи в ньому почуття сили свого класу, гордість за нього і віру в його перемогу» (234).

«Кінетика». «Практика фільмової проекції» (1971):

А. Проти кінофілії. Це означає: проти прихильників концепції плинності та уніфікації різних кінематографічних практик (редукуючої суперечності поміж ними в ім'я єдності мистецтва), що були в різні історичні моменти... Нашою метою було визнання... до чого спричинилися конкретні політичні реалії: наявність у фільмах Дзиги Вертова засад діалектичного й історичного матеріалізму, поєднання кінематографічної практики з політичною практикою авангарду...

В. Проти так званого матеріалістичного кіно, що означає: проти редукуювання матеріалізму в кіно (і кіно всередині матеріалізму) до значущої гри, котра не мала б політичного характеру, але представляла б то, що політичне, згідно з логікою сигніфікату, запровадженого Крістєвою (французький семіотик. — Р.Б.).

С. Боротьба проти так званого політичного кіно. Це означає проти спектакуляризації політики. Проти експлуатації буржуазією з комерційною метою «сцен із політичного життя». Тут дискусія стосувалася різниці між фільмами Дзиги Вертова і тими, що визнані політичними, попри те, що мають характер комерційний, войовничий, войовничо-комерційний, або комерційно-войовничий. До спонтанного окреслення цієї проблеми спричинився успіх, який мали ці фільми...» (235 — 237).

Остання рубрика «Навколо сформульованої поетики» налічує висловлювання дванадцяти відомих кіномитців.

Жорж Мельєс. «Кінематографічні образи» (1907):

«Є чотири види кінематографічних образів: так звані плернерні образи, наукові, композиційні, та образи з трансформаціями.

...Плернерні образи... це, по суті, ті, що дублюють фотографію... усе це не є лише дитинством мистецтва, бо кожен може знімати картини з натури, але не кожен може творити компоновані образи... (241 — 242).

...Наукові образи... це спеціальна галузь кінематографії..., бо оператор знімає так, як в попередній категорії, — те, що діється перед ним, виявляючи мікроскопічні досліди, котрі, зрештою, вимагають спеціальної апаратури та спеціальної мудрості... (242-243).

...Композиційні образи... тут містяться всі теми, які б не були, але з єдиною умовою: то будуть препаровані, як у театрі, і виконуватимуться акторами, що виступають перед кінооператором.

...Образи з трансформаціями... радше назвав би їх «фантастичними»... містять метаморфози і трансформації («трюкові»).

Актори та фігуранти. Актор мусить, будучи німим, грати перед глухими, які на нього дивляться. Його гра має бути виразною і експресивною водночас, з небагатьма жестами, але скупими і промовистими. Дуже важливою є гра фізіономії — має бути досконалою, потім іде власна постава і положення тіла... (242 — 247).

Пауль Вегенер. «Мистецькі можливості фільму» (1916):

«...Лише спокійні жести можуть впливати у фільмі, привабливість не одного актора полягає саме в нервових хаотичних рухах, а також швидкій, несподіваній міміці. Приводить це до того, що деякі актори, які були невідомі

мими в театрі, не мали ще жодного успіху, через певну специфіку гри набагато більше придатні до фільму, ніж зірки сцени...» (256).

Джон Грірсон. «Документалізм» (1932-1934):

«Ось елементарні засади: 1) Вважаємо, що здатність кіно показувати саме життя, спостерігати і відбирати може бути використана у повній динамічній формі мистецтва... Документальний фільм має показувати правдивий сценарій і правдиві події. 2) Вважаємо, що справжня (розміщена в конкретній місці) людина замість актора і справжній сценарій дозволяє на екрані краще інтерпретувати сучасний світ. 3) Вважаємо, що матеріал і фабули, взяті з суворой дійсності, можуть бути повніші (реальніші у філософському сенсі), ніж інсценізовані фабули. Спонтанний жест має особливу вартість на екрані. Кіно має небувалу здатність виопуклення руху, який сформувала традиція чи вдосконалив час, і надає йому форму максимально перспективну в часі і просторі...

Бунт проти конкуренції, традиційної для комерційного кіно, бунт, що призводить до чистої форми, насправді не становить вже такого потрясіння. Дадаїзм, експресіонізм, симфонічність — це та сама категорія. Ці напрями приносять нову красу і нові кшталти, але не приносять нового одкровення.

Образність, чи, стисло кажучи, поетичний підхід може піднести на вищий рівень наше визнання документально-го фільму, але ще не з'явився великий твір такого характеру, який дозволив би окреслити міру поступу. Під образністю розумію оповідання історії чи з'ясування теми через образ, так, як чинить це поезія, виражена в образах: іншими словами, йдеться про надання поетичного виміру «масі» та «маршові» з симфонічного фільму» (274).

Карл Теодор Дрейєр. «Умовність і колір» (1955):

«Ми прив'язані до фотографії і водночас хочемо від неї звільнитися... Камера мусить перетворитися з репродуктора дійсності в знаряддя художньої інспірації, натомість ту першу функцію належить залишити кінохроніці. Описова фотографія змусила фільм до приземленої екзистенції і спричинила його ув'язнення в натуралізмі... Мусимо раз назавжди визначити, що копіювання дійсності є лише трата часу. За допомогою камери мусимо надати фільмові нову художню форму і створити нову стилістичну мову. Але спочатку мусимо з'ясувати для себе, що розуміємо під поняттями «мистецтво» і «стиль». Данський письменник Йоган Єнсен окреслює мистецтво як «духовно трактовану форму»». Ця дефініція проста і вдала. Це саме стосується дефініції поняття «стиль», яку дав англійський філософ Честерфілд: «Стиль є одягом думки...». Сам я здефініював би «стиль» як «форму, в якій виражається художня інспірація», оскільки стиль художника пізнається завдяки новим особливим властивостям, які у творі віддзеркалюють його душу та особистість...» (278).

Суттєвою рисою видатної архітектури є сполучення навіть найменших деталей з цілим... Схоже відбувається у фільмі. У так званому «архітектонічному» фільмі роль архітектора виконує режисер. Він відповідно до свого художнього бачення координує перемінні ритми і напругу фільму драматичними лініями літературного твору, психологічними амплітудами міміки актора і діалогами, даю-

чи фільму свій стиль» (280).

...Мистецтво має представити внутрішнє, а не зовнішнє життя. Тому мусимо відійти від натуралізму і знайти засіб, щоб викликати абстрактне мислення нашим образом — здатність абстагування є головною передумовою художньої творчості... Амбітний режисер має шукати реальності вищого ряду, ніж та, яку може отримати завдяки копіюванню дійсності... Якщо абстракція має посісти гідне місце у фільмі, то спочатку мусимо прийти до нових творчих засад. Хочу підкреслити, що маю на увазі виключно образ. Це є переконливо, бо люди мислять образами, а у фільмі образ є найважливішим елементом. І найближчим шляхом режисера у впровадженні абстракції до своїх образів є спрощення... Мистецтво таки є не наслідуванням, а суб'єктивним вибором, і режисер візьме не обхідне для виразного і спонтанного відтворення цілості... Спрощення полягає в очищенні мотиву від усього, що не підтримує думки. Завдяки цьому мотив перетворюється у символ, а символ — це вже царина абстракції, оскільки суттю символізму є вплив через навіювання.

Кіновідтворення дійсності має бути правдивим, але водночас очищеним від несуттєвих деталей. Воно має бути реалістичним, але так перетвореним у душі режисера, щоб стати поезією» (280 — 281).

Жан-Люк Годар. «Монтаж, моя прекрасна пристрасть» (1956):

«Якщо режисура є баченням, монтаж — це є биття серця. Передбачуваність властива їм обом: однак, якщо перше мусить передбачати у просторі, друге — передбачає в часі...» (284).

«Хто підлягає чарам монтажу, підлягає також спокусі короткого плану. Яким чином? Роблячи зі спостереження свою найважливішу рису. Уособлення себе зі спостереженням — це майже дефініція монтажу, це його найвища амбіція і водночас підданство режисурі. Це, по суті, підкреслення наявності душі біля почуття, пристрасті — біля зваженості, це перемога серця над інтелігентністю, це ліквідація простору на користь часу (286). ...Давати враження тривання через рух від крупного плану до загального — це одна з цілей режисури, навпаки — це одна з цілей монтажу, ...один зручний монтажний ефект може краще виразити зміну погляду, ніж рух камери чи найбільш витончена панорама» (287).

Луїс Бунюель. «Кіно є інструментом поезії» (1958):

«Кіно є чудесною і небезпечною зброєю, коли нею послуговуються вільні відчуття. Це найкращий інструмент для вираження світу снів, емоцій та інстинктів. З огляду на спосіб дії, механізм, що створює кінообрази, з усіх засобів людської експресії воно найбільше схоже на відчуття людини, більше того — найкраще відтворює дію відчуттів у стані сну... Здається, що кіно винайдено для того, щоб виразити стан підсвідомості, до коренів якої глибоко занурюється поезія (291).

«Неореалізм впровадив до кіноекспресії певні елементи, які збагатили кіномову, але не більше. Неореалістична дійсність є некомплексною, офіційною, а — передусім — раціональною. Те, чого бракує неореалістичним продукціям, — це поезії таємничості, що заповнює та збагачує навіколишній світ. Неореалізм переплутує іронічну фантазію з фантастикою та чорним гумором.

«Найкраще у фантастиці є те, — сказав Андре Бретон, —

що немає вже фантастики і є лише дійсність.» (Маніфест сюрреалізму, 1924) (292).

Роберт Брессон. «Нотатки про кінематограф» (1958-1960):

«Правда кінематографа не є правдою театру, ані повісті, ані живопису... (298). Змонтувати фільм — це пов'язати погляди особи з особами і особи з предметами. Дві особи, які дивляться одна одній в очі, не бачать очей, а лише погляди (причина помилок у запам'ятовуванні кольору очей?) (299).

...Якщо звук може змінити образ, треба цей образ усунути чи нейтралізувати. Слух лише розпізнає внутрішнє, погляд — зовнішнє... Тривале лише те, що має ритм. Зміст слід підпорядкувати формі, а сенс — ритмові... (304).

Два види простоти. Зла: простота як початкова точка, передчасна. Добра: простота як результат, нагорода за роки старань...» (307).

Інгмар Бергман. «Кожен мій фільм є моїм останнім фільмом» (1959):

«Існує багато причин, через які мусимо уникати фільмування літератури, але одна з них є найістотнішою: цей ірраціональний вимір літературного твору, саме його ядро, найчастіше є неперекладним, а по черзі він вбиває ірраціональне у фільмі. Якщо все ж прагнемо перекласти літературну експресію на кіноекспресію, то мусимо проробити нескінченно довгу серію складних трансформацій, які найчастіше приносять відносний або нульовий результат відповідно до зусиль, які доклали (314).

...Дуже довго хотів оповідати у фільмі якісь історії... І не йдеться про те, що тепер вважаю саме оповідання за непридатне, але вважаю, що одним з проклять фільму є його зв'язок з оповіданням та драматургією. Переконаний, що за допомогою фільму можемо поринути у невідомі досі світи, у дійсність, яка існує поза дійсністю (316).

...Близькість людського обличчя є, без сумніву, емблемою фільму і його специфічною властивістю... що актор є нашим найціннішим інструментом, і що камера лише передає реакцію цього інструмента... Щоби надати якомога більшої сили виразності акторам, рухи камери мають бути простими, неускладненими, а особливо — синхронними з дією... Маємо також пам'ятати, що найсуттєвішим засобом виразності актора є його погляд. Об'єктивно скомпонований, досконало впроваджений і зіграний крупний план є найсильнішим засобом діяльності режисера і водночас найбільш яскравим доказом його вміння чи бездарності. Брак чи велика кількість крупних планів невблаганним чином характеризує досвідченість та міру його знання людей. Простота, концентрація, повна свідомість та технічна досконалість мусять бути основою кожної сцени та кожного епізоду (317).

...[Я] постараюся сформулювати свого роду катехизис, який містить три дуже слушні поради... Будь завжди атракційним. Означає це, що публіка, яка приходить на мій показ і платить за моє утримання, має право очікувати якогось переживання, зворушення, радості, захвату. Я відповідальний за наявність переживань. Це єдине виправдання моєї екзистенції... Будеш вірним своєму художньому сумлінню... ніхто не подумає, що радість творення, яка є прекрасною, завжди пов'язується з тривогою творення, що є необхідною. Можна проголошувати безліч

заклинань, збільшувати свою покору та зменшувати, як лише вдасться, свою гординю, але все ж факт залишається фактом і вірність своєму власному художньому сумлінню є плямою на шкірі за довгі роки упокорення проблисків святості, натурального аскетизму та спротиву владування... Кожний мій фільм є моїм останнім фільмом... Існує лише одна форма лояльності — це лояльність до фільму, яким займаюся. Те, що настане потім (чи не настане), мені байдуже, і не будить ані неспокою, ані туги. Це дає мені відчуття безпеки, творчої безпеки...» (320-322).

Андрій Тарковський. «Про ритм, час і монтаж» (1978-1979):

«Початково домінантою кінообразу є ритм, що виражає плин часу всередині кадру. Плин часу виявляється у поведінці осіб, засобах образотворення, звукові: це є складові елементи, які можуть, але не мусять братися до уваги в теоретичних пошуках, хоча кінотвір існуватиме і без них. Можна з легкістю уявити собі фільм без акторів, музики і декорацій, і навіть без монтажу, але не можна собі уявити кінотвору без відчуття плину часу в кадрі (324). Кожен поодинокий елемент фільму не має самостійного значення. Твором мистецтва є фільм як цілість... Важко мені також погодитись із твердженням, що монтаж є основним чинником, який формує кінообраз, і що фільм народжується на монтажному столі, як твердили в 20-ті роки прихильники т. зв. монтажного кіно Лев Кулешов і Сергій Ейзенштейн... Кінообраз постає під час зйомок й існує всередині кадру, тому під час реалізації фільму я намагаюся простежувати плин часу в кадрах та пробую вірно його відтворювати і фіксувати. Монтаж з'єднує вже наповнені часом кадри, творить загальний і живий організм фільму, в якому пульсує гарантований життям час з різною напругою ритму (335). ...Ритм фільму формується відповідно до характеру зафіксованого в кадрах часу. Отже ритм залежить не від довжини монтажних кусків, а від міри напруження часу, що плине в них. Монтажне склеювання не може окреслити ритму — монтаж у такому випадку стає лише стилістичною рисою. Більше того, час плине у фільмі не завдяки з'єднанням, а всупереч їм... (327-328).

Концентрація часу, що пропливає в кадрі, його напруження чи, навпаки, «розрідження» можна назвати стисненням часу в кадрі. Отже, монтаж з'являється як спосіб сполучення планів з урахуванням існуючого в них стиснення часу... (328). ...Фільм стає чимось більшим, ніж тільки використана плівка, значить більше нарація і фабула. Фільм відділяється від автора і живе власним життям, змінюючи свою форму і сенс при зустрічі з глядачем. Відкидаю так зване монтажне кіно з його засадами, бо воно не дозволяє фільмові вийти поза рамки екрану, отже, не довіряє глядачеві докласти власного досвіду до запропонованої йому дійсності. Монтажне кіно для глядача наче ребус чи загадка, змушує розшифровувати символи і захоплюватися алегоріями, зобов'язує до інтелектуального досвіду. Кожна з цих загадок має розгадку, що дозволяє сформулюватися вербально. Наприклад, Ейзенштейн, на мою думку, позбавляє таким чином глядача можливості скористатися зі своїх власних відчуттів під час сприйняття образу... Спосіб конструювання образу стає тоді самоціллю, автор атакує глядача тотальним чином, нав'язуючи йому свою

індивідуальну позицію щодо показаних подій...» (329).

Анджей Вайда. «Про екранізацію прози Івашкевича» (1979):

«Справжнім фільмом є фотографія життя, з цілою його естетичною якістю...» (334).

На екрані цікавить нас людина, її постать, потім ближче, її обличчя, в обличчі цікавлять очі, тому що, як знаєте, очі не брешуть, а якщо брешуть, то хочемо побачити, як брешуть» (335).

Маргарет фон Тротта. «Жіноча естетика кіно» (1982):

«...Не чуємо різниці поміж розумом і почуттям, великими і малими подіями, дещо зберегли ми з антиієрархічних поглядів матріархату. В часи матріархату всі люди були рівними, бо всі були дітьми матерів. Любов матері є гарантованою безумовно і без застережень, не потрібно її здобувати шляхом успіхів чи заслуг. Патріархат запровадив: улюблений син мав заслужити любов батька заслугами та пошухом. Це був початок ієрархічного мислення. Разом з ієрархією відбулося від'єднання окремих ланок, повстала поступова суперечність між публічним і приватним... Ми не розрізняємо того, що приватне, і того, що політичне, життя публічного та життя особистого. Тому саме публічно боронимо радше те, що приватно думаємо, не готові до швидких компромісів. Вважаю це вартістю, і, власне, ця вартість є тим, що можна знайти в наших фільмах і що може привести до появи нової естетики...» (347–348).

Вім Вендерс. «Міський пейзаж» (1991):

«Фільм є більшою мірою, ніж інші твори мистецтва, історичним документом нашого часу. Цей, як його називають, «сьомий вид мистецтва» може, як жоден інший, схопити суть речей, віддзеркалити клімат і почуттєві напрями свого часу та окреслити їх надію, страхи та мрії зрозумілою мовою. Кіно є також розвагою, а «розваги» є *rae excellence* потребою міста: місто мусило винайти кіно, щоб не знудитися на смерть. Кіно належить місту і є віддзеркаленням міста...» (349).

Електронний цифровий образ остаточно поглибить прірву між «дійсністю» і «вторинною дійсністю», а може, навіть її доконає... Образи дозріли в неймовірному темпі і з такою ж швидкістю розмножилися. Ми бомбардовані образами так, як ніколи перед тим в історії людства. Бомбардування це не зникне, навпаки — ставатиме дедалі інтенсивнішим... Комп'ютер, електронна забавка, відеофон, «віртуальна дійсність» лише поглиблюють цю інфляцію. Люди пристосувалися до цієї еволюції. Бачать швидше і швидше розуміють візуальні зв'язки. Внаслідок цього явища інші почуття слабшають... (352). Отже, існують образи, які поширюються і займатимуть дедалі більше місця в нашому житті, вони не лише «гарніші», але та-

кож, а може передусім, є дуже зваблюючими. Із цим при-
таманним їм мистецтвом зваби фільм і фотографія на-
вчилися нового ремесла і супутньої їм нової моральності. Граматику кіномови доповнили пропагандою, переважно в СРСР 20-х років і в Німеччині 30-х років. Передусім рекламна продукція швидко навчилася використовувати нові техніки переконання і спокушання. Але вже у 50-ті й 60-ті нова електронна мова телебачення позбавила змісту і поставила на голову естетику та граматику фільму лише для того, щоб вони ще раз повернули її догори ногами... Так, як телебачення замінило кіно, так само і реклама замінила телебачення. Безперечно, мусимо сьогодні подивитися правді в очі — дух реклами вкрався майже в усі сфери візуальної комунікації. Образи комерціалізуються, змагаються за нашу увагу, постійно конкурують між собою, і кожен новий образ намагається затьмарити попередній. Наскільки колись першим і найважливішим завданням образів було показувати, настільки сьогодні в дедалі більшій мірі їх метою є продаж... (352-353).

І так як світ образів буде дедалі більш какофонічним, безладним, голосним, багатоликим і зарозумілим, так і міста стануть складними, негармонійними, голосними, непрозорими і гнітючими. Міста та образи досконало пасують один до одного... Реклама зробила нас залежними від неї, стала необхідною. Образи зростають до рангу наркотика, чи місто також? Наркотики несуть із собою небезпеку передозування. Що можемо зробити, щоб від цього захиститися?.. (354).

...Єдиним захистом перед небезпекою або «хворобою» самозадоволених образів є віра у верховенство фабули... кожен образ є правдивим лише з огляду на постать у межах фабули... А фабула зі слабкими характеристиками не здатна існувати. Тільки фабула характеру в стані надати вірогідність кожному окремому образу, вживаючи жаргон творців образу, можна це назвати «творенням моральності» (355).

...Лише ті фільми, що залишають шпаринку поміж образами, потрапляють розповісти історію, я в цьому переконаний. Фабула пробуджується до життя в голові глядача або слухача. Всі інші фільми, ці замкнуті угоди, тільки вдають, що розповідають фабулу (358).

...Будівля і фільм мають багато спільного. Обидві ці речі мають бути сплановані, сформовані і профінансовані. Мусите спроектувати солідну, варту довіри структуру, якої відповідником є фабула фільму. Слід виробити свій власний стиль. Так само фільм потребує своєї власної стислої мови. Мусимо так спорудити свою будівлю, щоб була сонячною і придатною до життя. Фільм також потребує того, щоб можна було з ним і у ньому жити (361).

Можна заперечити укладачеві збірника, чому, наприклад, текст феміністки Маргарет фон Тротта розміщений поруч із текстами Бунюеля, Дрейєра, Тарковського, Вендерса, а не в Колі незалежного кіно, або пошуки Дзиги Вертова приписані до Великих маніфестів, а не до рубрики Обличчя пропаганди, де автори «Кінетики» протестують проти французької групи Дзиги Вертова, що намагалися через 50 літ реанімувати політичне кіно і поєднати його з авангардом. До речі, Вертов — єдиний автор зі згаданих, щоправда пізніше наведеного маніфесту, мав стосунок до України і втілював свої експерименти з перетворення людини на машину у ВУФКУ. У фільмах «Одинадцять» (1927), «Людина з кіноапаратом» (1929), «Симфонія Донбасу» (1930) «гвинтики» соцбудівництва, покликані на новобудовах сформувати совєцький народ, можуть послужити прикладом для психоаналітичного дослідження генези явища, наслідки якого спостерігаємо досі. Але автор мав якісь свої мотиви такої структури книжки. Безперечно ось що: кінознавці та кіномитці Польщі мають прекрасний посібник для творення свого стилю, для пошуків кіномови, і нашим кінематографістам залишається позаздрити їм.