

Анна Авраменко

# Режисери проти літературоцентризму

Сам термін «поетичне кіно» передбачає сприйняття з точки зору не науки, а душі. Фільми цього напрямку стають картинами в прямому сенсі слова: етика й естетика посідають у них центральне місце. Культ краси, котрий стверджується як у стрічках майстрів українського поетичного кіно, так і у роботах П.Гринуея, реалізовано за допомогою художніх засобів вираження, які, тим не менше, не імітують літературні надбання, а створюють власний світ – світ візуальної експресії та рухомої образотворчості.

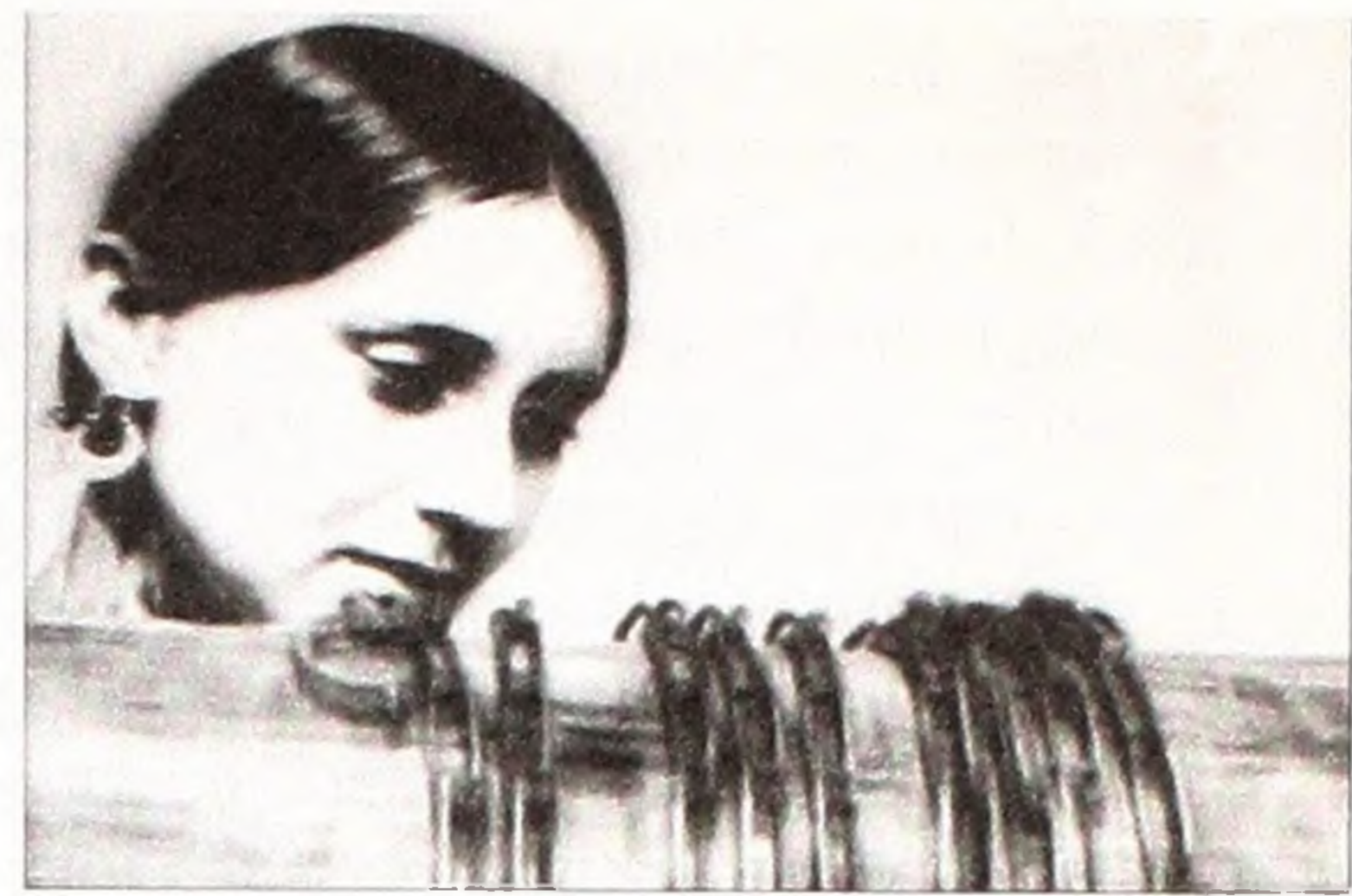
Режисери вдаються до експериментів у сфері художньої форми (колористика, світлотінь, контрасти, ретроспекції, музичний супровід замість багатослів'я героїв). Етюдна розміреність та екзистенційний ліризм «Тієї, що входить у море» Л. Осики переходить у монохромну драматичність «Криниці для спраглих» Ю. Ілленка, яка змінюється на фантасмагоричну колористику «Вечора на Івана Купала» з його народно-містичною складовою, грає багряними барвами у «Кольорі граната» і «Ашик-Керібі» С. Параджанова і продовжується у зарубіжних творіннях – передусім, фільмах П.Гринуея, де естетика важливіша за фабулу, а екран трансформується у полотно живописця.

**Поетично-естетичні фільми Л. Осики та Ю. Ілленка**  
«Та, що входить у море» (1965) – дипломна робота Л.Осики, у котрій режисер почав реалізовувати свій поетичний потенціал. Безсюжетність у короткометражному етюді – явище закономірне, однак живописність стрічки вирізняє її з-поміж інших. Дівчинка грається на березі моря, і світ для неї – суцільна краса. Водночас зображено і повсякденне життя людей, що прийшли на пляж відпочити і не задумуються про якісь естетичні категорії. Героїня, засипана мушлями і камінчиками, постає як мистецька інсталяція і є справжнім шедевром екранного живопису. Певним чином вона навіть нагадує християнську Оранту – захисницю з піднятими долонями. До такої інтерпретації схиляють і звуки дзвонів за кадром. Фантазійність підкреслюється також видовженими пропорціями тіла жінки серед піску та черепашок. Палітра кольорів короткометражки природна і м'яка. Головні герої етюдну втілюють справжність, щирість, духовний спокій на протигагу масовій марноті марнот, заклопотаності, ілюзорності матеріального щастя. Можна розглядати стрічку як попередження про майбутній споживацький світ та «суспільство спектаклю», як написав Г. Дебор кілька років по тому<sup>1</sup>. Фільм було звинувачено у екзистенціалізмі та «занепадництві».

Художня форма режисерського дебюту Ю. Ілленка – фільму «Криниця для спраглих» (1966) – теж дуже своєрідна. Стрічку знято за сценарієм І. Драча, але чіткої сюжетної лінії та класичних діалогів у ній майже нема, отже, простежуємо риси відходу від літературоцентризму. Як зазначав редактор фільму О. Сизоненко багато років по тому, «фільм можна перепоповісти кадр за кадром, і це буде захоп-

лююча розповідь»<sup>2</sup>. Екран заповнюють високохудожні кадри – контрастні чорно-білі образи, неначе чорна сутана липневої ночі й білий морок мертвого піску. Це можуть бути як рухомі гравюрні натюрморти (соняшник перед чорним вікном на білій стіні, мов компроміс між яскравістю Ван Гога і простотою Малевича), так і місткі метафоричні епізоди. Безмежне поле і дві темні плями – чоловік з конем; біле тло, чорне вікно, а в ньому – вдягнута в біле жінка, що поступово розчиняється у морі... Один з найбільш експресивних кадрів – стіл посеред поля, накритий білою скатертиною, за яким сидить головний герой. Але раптом над його головою з'являється аероплан, здійснюється справжня буря, падають стільці біля стола, скатертину зносить і накриває нею персонажа. Він з останніх сил бореться зі стихією, котра проти його волі надягнула на нього саван, та, знесилившись, падає. Ця сцена апелює до проблеми старості в сучасному світі – нестримний його ритм налітає на літніх людей, і не кожна з них здатна вистояти.

Суто мистецтвознавчий аналіз стрічки був би однобоким. Вона є метафоричною, алегоричною, символічною притчею з багатьма темами, головною з яких видається драматичне життя літнього Левка Сердюка. Старий живе згадками та роздумами: про те, як його близькі полишили рідний дім, про смерть сина-військового, про те, як сучасний безжалісний світ вторгається у сільське життя, полишаючи людей первісної чистоти. Метафоричний театр цієї трагедії: криниця замулюється, рід руйнується, сама екологія його мешкання гине. Пісок є символом забуття, криниця – метафорою моралі, духовності, народної пам'яті. Символічним є і фінал фільму, що дає надію і віру в безсмертя людського духу: має народитися онук Левка,



Лариса Кадочникова у фільмі «Криниця для спраглих». Режисер Юрій Ілленко. Київська кіностудія ім. О. Довженка. 1965.



Антоніна Лефтії у фільмі «Та, що входить в море». Режисер Леонід Осика. Київська кіностудія ім. О. Довженка. 1965.

син його загиблого сина-льотчика, для якого старий чистить покинуту криницю та садить коло неї яблуню в плодах – дерево життя та безсмертя. Фільм закликає не миритися з процесом втрати моральних цінностей. Крім того, митці порушують тему свавільного ставлення до природи, фільм мав стати провісником глобальної екологічної кризи. Його доля склалась інакше (був заборонений через «ідейні збочення» аж до 1988 р.), та стрічка є не менш актуальною в контексті сьогодення.

У фільмі «Вечір на Івана Купала» (1968, знято за мотивами однойменного твору М.Гоголя), як і в народній свідомості, переплітається дійсність та фантазія. Через метафоричні образи автор досягає рівня національного узагальнення: з камерної трагедії Петра і Пидорки постає епічна трагедія України<sup>3</sup>. Те саме й із співвідношенням «література-кіно»: невелике оповідання перетворюється на екрані в масштабну міфологічну притчу. Фільм достатньо добре проаналізований відомими кінознавцями, однак варто зазначити кілька нових аспектів.

Колористика фільму відповідає барвистості літературного першоджерела. Творці фільму, неначе живописці, використовували глибинні можливості кольору, а кольорова драматургія кінострічки спиралася на два гоголівські принципи – мальовничість і синтез фантазії з дійсністю<sup>4</sup>. Золоті й червонясті відтінки, що переважають у фільмі, символізують гроші й кров, збагачення шляхом вбивства. Саме насиченість та бурхливість багатоколірної гами дозволяє передати почуття героїв, не вдаючися до класичної сюжетної структури та діалогів, не розкладаючи фабулу по полицях. У стрічці відхід від літератури рухається у напрямку живопису, причому абстрактного, бо зображення не міметичне, колір привертає увагу і стає символом, ключем до розгадки зображеного. Завдяки прийому соляризації (метод кольорового засвічування під час проявлення негативу плівки) посилюється напруга, драматичність фільму, кольори все більше контрастують, радикалізуються, розривають кінополотно.

Відтінки і напівтони визначають зміст епізодів, зокрема, багряний колір крові у сцені містично-фантастично-трагічної купальської ночі заливає весь простір, трансформуючи його у нефігуративну картину, створюючи ефект кривавості без зображення вбивства. Гоголь майстерно вкладав свою фантазію в оповідання («...Все світилося перед ним червоним світлом. Дереву всі в крові, здавалося, горіли і стогнали. Небо, розжарившись, тремтіло... Вогняні плями, як блискавки, кружляли у нього перед очима...»<sup>5</sup>), Ілленко ж утілює симфонію емоційних слів і страхітливих барв на плівці, що в сотні разів важче. Цікавим є епізод, де хліб ріжуть і з нього лється кров. Насиченість подібними експресивними образами створює враження карнавалістично-трагічного калейдоскопу, що рухається перед глядачем і вводить його у напівгіпнотичний стан. Сюжет перестає бути визначальним у сприйнятті фільму. «Мистецтво не втиснути у площину дзеркала. Віддзеркалення подоба життя – лише половина творчого акту, а далі, аби створити образ, дзеркало треба розбити, щоб увійти в трансцендентне задзеркалля», – каже сам режисер<sup>6</sup>. Він прагнув «почути очима і побачити вухами». Передати потік свідомості і, особливо, несвідомого через колір і форму, майже без слів – ось у чому майстерність і новаторство Ю. Ілленка.

Звернемо увагу ще на кілька рис стрічки. Фаталізм, при-

реченість, непідвладність людині її власної долі – характерні риси народної міфологічної свідомості, втілені в багатьох зразках поетичного кіно («Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Вечір» Ю. Ілленка, «Камінний хрест» Л. Осики). У «Вечорі» цей фаталізм бачимо як у Пидорки («...любила б його карі очі, цілувала б його біле личко, та не велить доля моя...»), так і в Петра. Однак його нещаслива доля спричинена власним вибором між «великою правдою добра» і «темними силами зла» – оманливим багатством, здобутим нелюдським способом.

Мотив визначеності долі наперед характерний і для «Ашик-Керіба» С. Параджанова – «що написано у людини на лобі при народженні, того їй не минути». Варто розглянути цей аспект і в порівнянні з «Інтимним щоденником»: батько Нагіко розписує її дитяче личко і говорить традиційні слова, тим самим ніби визначаючи її приреченість. У цьому фільмі поняття долі теж відіграє не останню роль (взяти хоча б мовчазну згоду Видавця на смерть).

Екзистенційні питання розглядаються у багатьох фільмах поетичного напрямку, серед яких виділяється поліфонічність «Вечора»: загублене кохання, алегоричні поневіряння Пидорки, котра уособлює Україну, національна самотність, конфлікт між матеріальним і духовним, добром і злом, життям і смертю. Лейтмотивом стрічки «Вечір» є моральний аспект – неправильний вибір оманливо легкого шляху (головний герой піддається спокусі диявола – Басаврюка), злочин (Петро вбиває брата коханої) та його наслідки (божевілля і смерть Петра, беззахисна Пидорка, що не може позбутися непосильного тягаря). Ідея про диявольські шляхи збагачення у «Вечорі» стала ще актуальнішою на сучасному етапі. Важливим моментом також є режисерське трактування постаті Катерини II – сатиричне і засуджувальне. Ймовірно, цей епізод став неабияким аргументом під час визначення долі фільму у владних колах (стрічку було «покладено на полицю» на 18 років).

### Творчість С. Параджанова: кінофрески і кіноцитати

Уже в передмові до фільму С. Параджанова «Колір граната» («Саят-Нова», 1969) зазначається, що не варто шукати в ньому історичної біографії славетного поета. «Ми тільки прагнули засобами кіно передати образний світ тієї поезії, що є однією з перемог людського духу», – у цих словах виражену ключову ідею не тільки згаданої стрічки, а й усього поетичного кіно. Так само, як і попередні кінокартини, «Колір граната» позбавлений класичної фабули. Значення має не сюжетна лінія і очікування глядача на нові різкі повороти: все заздалегідь вказується на початку кожної глави, тому увага прикута до естетики та глибинного змісту фільму. Складається враження, що на екрані пропливають оживлі мініатюри з давніх вірменських книг, де малюнок художника замінюється знімками людей, автентичних предметів, архітектури. Композиція не будується вглиб, є плоскою, двовимірною<sup>7</sup>. Мало слів, зовсім немає випадкових рухів – все підпорядковано застиглій іконічній площинності, і кожен жест має власне метафоричне значення або постає як ритуальна дія (наприклад, численні сцени танців), наближає до вічної таємниці життя. Відмовившись від традиційного літературного монологу, Параджанов все вирішує в суто зображальній сфері. «Колір граната»



Кадр з фільму «Ашик-Керіб». Режисер Сергій Параджанов. «Грузія-фільм». 1988.

та» – це знята на плівку ікона, що створює враження позачасовості, вводить глядача в глибини вірменської народної свідомості, робить його своєю частиною.

Звернімо пильнішу увагу на художні особливості фільму. Він починається вишуканими зоровими образами: сторінки давньої книги, що дихають історією, достиглі гранати, дорогоцінний кинджал. З гранатів неначе витікає кров, а біля кинджала по білій тканині розпливається багряна пляма. У кінопоезії Параджанова колір соку і крові римується, але гранат – це символ життя, а кинджал – смерті. Ще один своєрідний момент: поміж двох видовжених хлібин тріпотить рибина. Такі композиційні побудови схожі на живописні натюрморти. І хоча сам термін *nature morte* передбачає «мертву природу», Параджанову вдалося створити живий, рухомий натюрморт, до того ж із символічним підтекстом (приміром, риба як метафора раннього християнства). Простежується мотив драматичності людського життя, його плинності та фатальності. Ідея плинності неодноразово виявляється протягом усього фільму: тече вода, сік, фарба. Наприкінці на Саят-Нову виливають глек вина – символ його болю і страждань<sup>8</sup>. Разом з тим, важливим аспектом є драбина, по якій неодноразово піднімається і спускається головний герой, як метафора життєвого шляху. Ще однією рисою художнього вирішення фільму є витончена східна ритмічність та пластика, присутня не тільки у характері зйомок, але і в музичному супроводі (народні мотиви), рухах акторів (особливо у сценах групових танців). Емоційний вплив цих засобів гармонійно вплетено в канву стрічки, а фольклорна основа музичного тла була характерна й для «Тіней забутих предків», «Криниці для спраглих», «Вечора на Івана Купала».

«Колір граната» є не меншим шедевром екранного живопису, ніж роботи Ю. Ілєнка і Л. Осики. Знову-таки, мистецька уява Параджанова втілюється у композиційно досконаліх кадрах, напівзастиглих, майже нерухомих: крізь білу смужку мережива проглядається красиве жіноче обличчя; на тлі чорної порожнечі біля золотого візерунчастого декору різко виділяється біла частина з блідим профілем жінки; гранатова кров стікає по білій стіні біля руки в орнаментованих обладунках. Апеляції до кривавості пов'язані з літературною основою фільму – Саят-

Нова драматично описує свої почуття («я плачу кров'ю», «кривавий піт полився з мене»<sup>9</sup>).

Звичайно, режисер не знімав життєпис поета, а використав його як медіума, засіб втілення більш широкої та узагальненої ідеї – драматичної інтепретації таланту (і талану) митця та долі народу, людських цінностей, пошуку сутності буття.

«Ашик-Керіб» (1988) нагадує колажі Параджанова – різнобарвні елементи, яскраві відтінки, парадоксальні поєднання, цитати і пародії. Живописна площина екрана вибухає різнополюсністю впливів, відблисками найнеочікуваніших стилів і манер, що створюють той мистецький синтез, що заворює глядача. На цей раз екран перетворюється у східний базар, де впереміш можна знайти що завгодно, від найбільш дорогоцінного до найнепотрібнішого, і таке поєднання робить фільм привабливим для глядачів. «Ашик-Керіб» знято за мотивами однойменного твору М.Лермонтова. Зрозуміло, що з п'яти сторінок тексту Параджанов зробив цілий фільм, який лише в наріжних моментах відповідає першоджерелу. Він знімає притчу зі щасливим кінцем (до речі, вперше у своїх фільмах), у якій продовжує свої творчі пошуки, звертаючись до попередніх набутоків. Для режисера, особливо на цьому етапі творчості, література «виявляється лише зручним приводом для роздумів про красу»<sup>10</sup>. Його цікавить «пластика, нестримна схильність до краси як такої, не оскверненої ні літературою, ні ідеологією, ні логікою»<sup>11</sup>. Митець не зраджує своїм художнім прийомам, первинне значення надає формі, ілюструючи її, неначе майстерний складув творить вишукану вазу. Є у стрічці гранатово-багрянні кольорові акценти, деякі елементи народної культури (наприклад, скриня, зображення дерева життя), «фірмові» натюрморти. Що стосується останніх, то ними традиційно починається фільм: троянди й рис, що сиплеться до долу; протиставлення живого і неживого із застосуванням подвійної експозиції (спочатку кадр з яскравими свіжими фруктами, потім – ті самі фрукти, але у скульптурній кам'яній композиції); символізм (червоний гранат – життя, чорний – смерть). Бінарність «життя-смерть», що весь час була предметом кінодосліджень Параджанова, актуалізується саме у притчі з метафоричним змістом. Він остаточно формулює власну міфологію, що являє собою багаторівневу систему, і неначе пародіює свої попередні роботи – точні, вивірені, хоча вони й здаються фантазійними. В «Ашик-Керібі» ця фантазійність вже не суто показова, це найбільш декоративна стрічка в його доробку, з якою режисер грається та іронізує.

Параджанов зруйнував нарацію (до речі, режисер ніколи не любив читати), запропонувавши замість «цікавої історії» набір малярських шедеврів: декоративний простір середньовічної архітектури і екзотичне вбрання акторів демонстративно відчужено від заідеологізованої радянської дійсності.

#### «Інтимний щоденник» П. Грінуея як протест проти літературоцентризму

Поезис і епатажність стрічок Грінуея продиктовано насамперед темпераментом їхнього автора – художника за освітою і митця-провокатора за покликанням. У фільмі «Інтимний щоденник» (1996) вустами героя озвучено концепцію режисера: «Деякі культури відкидають зореве

сприйняття. Але, можливо, деяким слід відкинути тексти». Отже, Грінуей наголошує на перевазі візуальності над літературним сценарієм, прагне позбутися «диктату літератури»<sup>12</sup>. Дуже показовою з цієї точки зору є саме вищеназвана його стрічка, знята за мотивами середньовічного твору придворної японської письменниці<sup>13</sup>.

Фільм нагадує багатокамерну скриньку фокусника. Спочатку – вишуканість форми, холодна естетична досконалість, чітка структура і насичений візуальний ряд, завдяки якому Грінуей прагне позбутися рамок камери – чорно-біле зображення з

вкрапленнями кольору, рядки ієрогліфів над статичними кадрами, маленька картина, поміщена в основне зображення, розшарування кадрів. Завдяки цим принципам увага глядача акцентується на візуальній метафорі, лейтмотиві фільму –

ієрогліфі, що одночасно є і словом, і художнім зображенням. Грінуей передає головну думку фільму через зорові образи надзвичайно плавно, стримано, відкриваючи поруч із зовнішнім внутрішнє бачення, напівсонно-напівсвідоме сприйняття. «Сприймай мене як сторінки книжки», – радила головна героїня. Ця порада слухна щодо всього фільму, хоча ця «книжка» має більше ілюстрацій, ніж тексту. З точки зору історії живопису спостерігаємо цілий арсенал художніх засобів: світлотінь, подібна до робіт М. Караваджо, звернення до категорії потворного, як у картинах Ф. Гойї та Є. Босха, і в той же час трапляються вишукані елементи в дусі Г. Клімта.

Відхід від літературоцентризму в «Інтимному щоденнику» багатоаспектний і суперечливий. З одного боку, фільм має фабулу, побудовану за цілком класичною схемою, з другого – покладений в його основу твір Сей-Сенагон є безсюжетним спостереженням за природою та людськими стосунками. Літературне джерело є натхненником автора фільму і предметом обожнення героїні, виступає концептуально важливим, але не визначальним чинником. Основний пласт стрічки пов'язаний з текстом більш абстрактного порядку, текстом у постмодерному розумінні. Розписане ієрогліфами тіло для Грінуея саме стає книгою, та і в цьому випадку форма написів важливіша за їхній зміст, незрозумілий європейським глядачам. Головна героїня – Нагіко – на початку фільму являє собою чистий аркуш паперу, і перші ієрогліфи на ній малює батько. З плином часу вона з аркуша перетворюється на митця і сама творить красу на тілах чоловіків. Як і Сей-Сенагон, вона «любила запах паперу – він нагадував аромат шкіри...». Для Грінуея текстом є не тільки тіло акторів, а й весь простір фільму – рядки японського письма плывуть над розписаною ними шкірою на тлі декорацій, теж вкритих ієрогліфами. Врешті-решт, зображення перевтілюється в суцільний каліграфічний текст – теж певною мірою живописне полотно, абстракцію форм і відтінків.

Порівнюючи фільми Ю. Ілленка з роботами П. Грінуея, слід сказати, що екзистенційні проблеми – зрада, приниження, помста, смерть – розкриваються на кіноплівці Грінуея в обрамленні художніх засобів, які часом важ-

ливіші за розкриття самих цих проблем. В Ілленка ж на громадженні мистецьких прийомів підводить до суті фільму. На думку режисера, форма є сенсорним відповідником ідеї<sup>14</sup>.

Врешті-решт, героїні й «Щоденника», й «Вечора на Івана Купала» звільняються від тягаря минулого: Нагіко сплює книжки, фото, щоденники, Пидорка перерубує мотузку з ношею. Погані спогади, зв'язки зі злом ідуть у небуття, знищуються, стираються, і фінали обох стрічок не мають трагічного забарвлення. Після катарсису настає просвітлення. Нагіко народжує дитину і садить дерево на місці своїх спогадів, втілених у головному творі її життя, Пидорка разом з коханим постає в останніх поетичних кадрах молодою і щасливою. Саят-Нова наприкінці «Кольору граната» теж очищується та перероджується, знаходить вічний спокій.

Пітер Грінуей – один з режисерів, чиї фільми претендують на звання естетських. Сам він вважає, що ті, хто не може адекватно розуміти його задуми, «візуально неграмотні»<sup>15</sup>. Очевидно, те саме можна сказати і щодо сприйняття фільмів українського поетичного кіно.

Сформулювати суть відходу від літературоцентризму не легко. Кожен режисер має власне бачення першоджерела, сценарію та стрічки. Одні прагнуть зовсім відкинути фабулу, інші знімають фільми за творами з «потокм свідомості», написавши до них достатньо ортодоксальний сюжет. У будь-якому випадку основний постулат – режисер має бути не стільки оповідачем, скільки художником.

Українські режисери виступали проти «диктату літератури» в контексті догм літературоцентричного режиму, Грінуей – в умовах постмодерного світу, де, як він сам каже, «кіно померло». Справді, сучасні комерційні стрічки є не менш обмежено-літературоцентричними, ніж соцреалістичні фільми. Але якщо сьогодні нестандартне, позарамкове кіно має свого глядача і поціновувача, то в СРСР його просто забороняли. Отже, потрібно перевідкривати поетичну школу для широкого загалу.

1. Див.: Дебор Г. Общество спектакля. – М.: Логос, 2000. – 184 с.

2. Сизоненко О. «Криниця для спраглих» Ю. Ілленка // Новини кіноекрана. 1987. № 11 // <http://www.kinokolo.ua/articles/414/>

3. Брюховецька Л. Кіносвіт Ілленка. – К.: Задруга, 2006. – С. 75.

4. Ілленко В. Досвід роботи над зображально-пластичним рядом фільму «Вечір на Івана Купала» // Кіно-Театр. – 2002. – № 3 // <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2002/3/kupala2.html>

5. Гоголь М. Вечір проти Івана Купала // Зібрання творів у семи томах. Т.І. Вечори на хуторі біля Диканьки. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 68.

6. Ілленко Ю. Парадигма кіно. – К.: Абрис, 1999. – С. 194–195.

7. Nie wszystkim me dostepne slowa. «Barwy granatu» (recenzje) // Film. 1984. № 9.

8. Оганесян М. «Колір граната» крізь призму вірменської свідомості // Кіно-Театр. – 2007. – № 4 // [http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show\\_content.php?id=735](http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=735)

9. Саят-Нова. Стихотворения. – Ленинград: Советский писатель, 1982. – С. 62, 117.

10. Черненко М. Сергей Параджанов: творческий портрет. – М.: Союзинформкино, 1989. – С. 27.

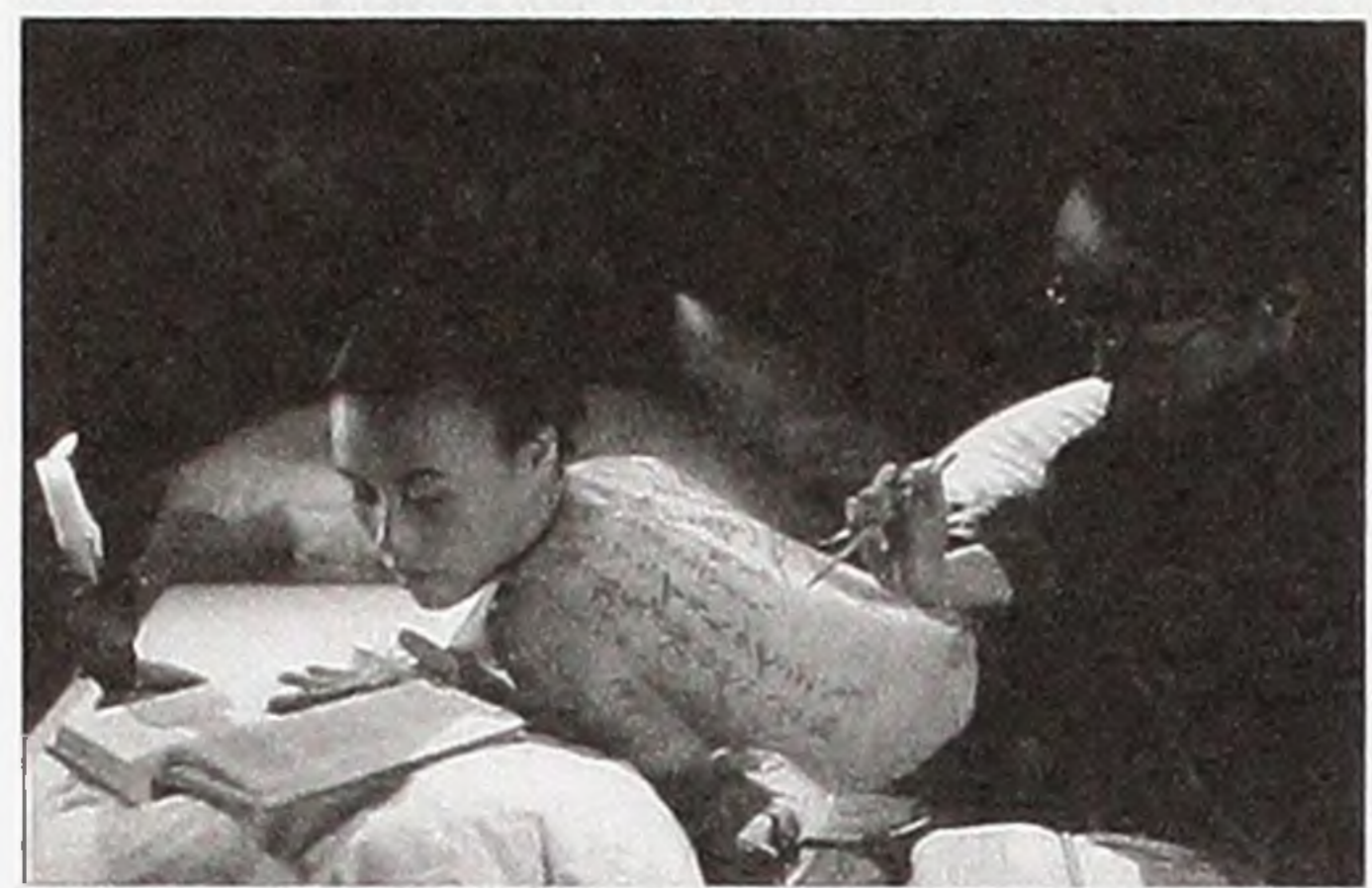
11. Там само. – С. 26.

12. Свято Р. Лекція Пітера Грінуея: режисер виходить за рамки // Кіно-Театр. – 2009. – № 5. – С. 48.

13. Див.: Сэй-Сенагон. Записки у изголовья. – М.: Азбука, 2008. – 304 с.

14. Ілленко Ю. Вказ. праця. – С. 52.

15. Свято Р. Вказ. публікація. – С. 48.



«Інтимний щоденник». Режисер Пітер Грінуей. 1996. Великобританія.