

«Культура зображення в сучасному українському кінематографі. Традиції та нові пріоритети».

Цій проблемі було присвячено наукову конференцію, яку організував Центр кінематографічних студій НаУКМА за участі кафедри культурології НаУКМА та кафедри кінорежисури і кінодраматургії Інституту екранних мистецтв КНУТКіТ ім. І. Карпенка-Карого. Подія відбулася 9 жовтня 2025 року. В номері – статті на основі доповідей.

«Картинка» чи «зображення»: діалектика візуального у кіно. Частина 2

Ольга Ямборко



Геннадій Попенко у фільмі **«Будинок „Слово“: нескінченний роман»**. Режисер Тарас Томенко, 2021.

Цей текст – продовження однойменної статті, що була опублікована у журналі «Кіно-Театр» № 4/2024. Темою цієї частини стане зображення у кіно як творча проблема, тим більше, вона актуальна для українського кінематографа нині, коли в ньому одночасно окреслились дві лінії, пов'язані з телемедійним виробництвом та класичним художнім кіно. Більше того, українське кіно на даному етапі перебуває у пошуку відповідної мови, аби розповісти глядачеві про російсько-українську війну. Ця проблема є універсальною для всього українського мистецтва, очевидним прикладом чого є заселення громадського простору різноманітними художніми об'єктами на тему російсько-української війни, зокрема «муралами», скульптурою, які радше свідчать про «кризу жанру», ніж про емоцію, що визріла з мистецької гармонії форми і змісту. Певно, для художнього осмислення потрібен деякий період, а тим часом документальне кіно якнайкраще виконує функцію фіксації подій і рефлексій на них. Вочевидь, з цього живого кінематографічного матеріалу в перспективі постане велика художня форма.

Українське кіно історично вирізняється самобутньою культурою зображення, тут періодично трапляється симбіоз режисера й оператора, який сформувався на етапі становлення національної кіношколи між Олександром Довженком та Данилом Демуцьким в «Арсеналі» (1929) і «Землі» (1930).

Проблему «картинки» і «зображення» у кіно, мабуть, найкраще ілюструє робота з кольором – він є складником виключно технічного покращення для «картинки», чим робить її універсальним модним досягненням для кіноіндустрії – байдуже, чи то радянської, чи голлівудської, чи нацистської. Тим радянський фільм «Кубанські козаки» (реж. Іван Пир'єв, 1949) не відрізнятиметься від голлівудського колоризованого мюзиклу 1940-х рр. Колір може стати і засобом кіномови, коли йдеться про «зображення» (напр., «Сон», реж. Володимир Денисенко, 1964; «Вечір на Івана Купала», реж. Юрій Іллєнко, 1968). Щоправда, опанувати колір у кіно вдається небагатьом майстрам десятиї музи. Українське кіно у цьому сенсі має низку досягнень, особливо у творчості Сергія Параджанова та Юрія Іллєнка. Якщо в «Тінях забутих предків» (1964) чи «Лісовій пісні. Мавці» (1981) бачимо майже живописне експресивне зображення, що виявляє емоційний стан, то у «Вечорі на Івана Купала» (1968) колір символічний у зображенні, що своєю чергою є основною і тотальною мовою фільму, адже діалоги тут зведено до мінімуму. Це тим важливо, що за задумом Юрія Іллєнка «Вечір на Івана Купала» є алегорією історії України. Архітектура кольору у згаданих українських фільмах має живописну природу. Більше того – колір суб'єктивний, як у кадрах «Тіней забутих предків», коли кров заливає очі Петрові Палійчуку у вигляді табуна червоних коней.

На противагу, доволі часто в кінопрактиках проблему кольору вирішують шляхом тонування зображення у певну кольорову гаму, приміром, у трилогії індійської режисерки Діпи Мехти «Елементи» (фільми «Вогонь» (1996), «Земля» (1998), «Вода» (2005)), де весь простір кадру/фільму заповнює жовтогаряча, теракотова чи синьо-блакитна паволока. Такий підхід застосовує проєкцію кольору, чим нагадує вітраж – він «працює» за посередництвом світла, забарвлює його й наповнює простір

вже кольоровим світлом. Натомість і Сергій Параджанов, і Юрій Іллєнко, вдаючись до образотворчих аналогій, працюють, немов у фресці чи мозаїці – динамічно «малюють» кольором композицію кадру (сцени гуцульського весілля в «Тінях забутих предків» тощо), саму натуру, змінюють палітру, фактури, візуальний текст. Образний лад фільмів Сергія Параджанова після «Тіней» дедалі більше наслідує живопис та замикається у майже статичних мізансценах кадру. Юрій Іллєнко, навпаки, захопився динамікою зображальної пластики та розвинув її у лінійних сюжетах, як це бачимо у фільмі «Білий птах з чорною ознакою» (1971) та нелінійних барокових формах «Вечора на Івана Купала» (1968), «Лісової пісні. Мавки», «Молитви за гетьмана Мазепу» (2001).

Зображення, а не слово, для українського кіно підрядянського періоду, зокрема, того явища, яке називають «поетичним кіно», перебрало дидактичну функцію. Кіномитці всіляко намагались оминати цензуру і вдавались, як вони казали, до «езопової мови». Аналогічну ситуацію можна було б спостерегти у той час і в українському образотворчому мистецтві, коли станкові виставкові твори підлягали щільній цензурі, тож чимало митців прагнули працювати у сфері декоративного мистецтва, де були можливості для експериментального пошуку, абстрактного формотворення. З огляду на пріоритети кіномови українського поетичного кіно, не дивно, що деякі художники сформували його творче ядро. Зосібна, батько та син – Георгій і Сергій Якутовичі – виявилися своєрідними авторами й літописцями епохи українського поетичного кіно – від злету до згасання. Кульмінацією зображального алегоризму цього явища стала барокова фантазмагорія Юрія Іллєнка «Молитва за гетьмана Мазепу» (2001), певно одну з ключових ролей у ній займає живопис Сергія Якутовича – тло і дія фільму нарівні з акторами. Свій досвід художник згодом розвинув і застосував також у документальній стрічці Ростислава Плахова-Модестова «Загублений рай» (2008), знятому до 200-річчя Миколи Гоголя, але щонайбільше – доробок у кіно переродився у власну, впізнавану художню манеру Сергія Якутовича. Зокрема, серія «Мазепіана», серії, присвячені Козацтву і творчості Миколи Гоголя вирізняє кінематографічна панорамна і насичена графіка, в яку автор вписав лики живих прототипів – героїв кіноекрану його часу.

Отже, українське кіно має свої знахідки й напрацювання у сфері культури зображення, що ідентифікують його як національну кіношколу. В сучасних практиках після тривалої перерви ця здібність тільки починає відновлюватись, зокрема маємо вже виразні приклади у творчості режисерів Олесь Саніна, Тараса Томенка. Крайня прем'єра – фільм Томенка «Будинок „Слово“: нескінчений роман» (вийшов у прокат 2024 року), буквально занурює глядача в епоху підрядянських 1920–1930-х рр. Зображення тут не констатує чи фіксує ситуацію, а поглиблює її зміст, підсилює враження. Стилїстика зображення (оператор Михайло Любарський) продиктована образотворчим, архітектурним, сценічним конструктивізмом доби, про яку йдеться. Водночас, радянська дійсність занурила її у тоталітарний морок, і конструктивістські форми фільму постійно перебувають на контрасті світла і тіні, цим методом фільм навіть дещо нагадує німецький кіноекспресіонізм 1920-х років, а панорами



Кадри з фільму «Будинок „Слово“: нескінчений роман».

українських полів у кадрі виглядають інтерпретацією операторських образів Данила Демуцького кінця тих же 1920-х. Колір буквально пронизує це монохромне кінополотно тільки в одній сцені, що має підкреслено символічний зміст.

Інший пласт кіноіндустрії в Україні нині представляє продюсерське кіно, зрощене у середовищі телемедійних студій. Започатковане як виробництво серіалів для телеканалів, воно перекочувало і на великий екран у вигляді повнометражного кіно, а з ним перейшла вся його культура, способом візуалізації у якій є «картинка» – стерильний глянцевиий відеоряд. «Стерильність» тут є напрацьованою ознакою, позаяк довгий час українські телемедійні студії обслуговували російський телеринок, фактично будучи його дочірньою виробничою базою, тож їхня продукція повинна була легко підлаштуватись до тамтешнього глядача, у т. ч. відповідати їхнім кліше про українців, якщо про них взагалі йшлося. Серед типових зразків повнометражного кіно такого ґатунку пригадується продукція студії Ganza film – фільми «Інший Франко» (реж. І. Висневський, В. Малахов, 2021), «Смак свободи» (реж. О. Березань, 2021). «Картинка» цих стрічок статично вихолощена і демонструє дизайнування «під ретро» – чи французьких 1940-х рр., чи сталінських 1940-х рр. зразка «Втомлених сонцем» Микити Михалкова. Звісно, і створення «картинки» може стати творчим процесом, як це вдається робити, приміром, британцям, з їх уважністю до деталей, споглядальним ставленням до предметного світу у кадрі. Але змісту такої рафінованій формі надає висока акторська майстерність і ретельний сценарій. Тим-то індивідуальний підхід, базований на своїй культурній традиції, відрізняється від космополітичного ширвжитку.