

Юрій Ілєнко Парадигма кіно*

Уривок з книги «Пардигма 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.

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

10. Скалка чотирнадцята: Клеймування священних корів

Спробуємо дати конкретний опис (якщо не дефініцію), ну, а якщо по-простому, то домовитись між собою про значення ще кількох найпоширеніших термінів кіно.

Поглянемо їм в лице, згадаємо, що вони колись означали, звідки взялися, на яке ім'я відгукувались і які значення тепер пропонують на продаж як послугу.

Бачить Бог, не від гордині це, і не з метою ревізії понятійного апарату кінематографа, а з надією бути зрозумілим у межах цього тексту.

На щастя, таких непутящих слів, які слід взяти на поруки, в кіно не так і багато, і, взагалі, кіно не багате на слова, все-таки, Великий Німий заговорив недавно.

Не беруся пригадати й дюжини: кадр, композиція, мізансцена, монтаж, кінорежисура, актор, час, простір, дія, жанр, автор... мабуть, для початку... досить... ну, хіба ще... контрапункт... і для рівного рахунку... структура.

Якраз — чортова дюжина.

Ет, забув, ще, звичайно, — цільність... без цього словечка в кіно ніяк не обійтись.

Цільність фільму, цільність композиції, цільність задуму — це, власне, вища й універсальна похвала.

Побіжне зауваження: тепер я уподібнююсь мистецтвознавцю, а вони, мистецтвознавці, як відомо, — монофаги, живляться виключно трупами, тільки певних тварин; кінознавці — трупами кіно, музикознавці — пожирачі партитур, ну, і так далі. Вгриземось і ми в прекрасні закам'янілості кінослів. Оцінити на смак слова, які вживаються в будь-якій діяльності, значить, майже напевно, розібратись і в самій цій діяльності, досягнути її лад, у кожному разі, так говорять монофаги. Досвідчений монофаг за крихітною порцією слова, як досвідчений палеонтолог за крихітною кісточкою викопної тварини, може повністю відтворити вигляд цієї тварини. Це вміння ґрунтується на тому, що в будь-якій малій ча-

сточці цілого запаковано інформацію про все ціле. З клітини ялини можна виростити величезну ялину, але ніяк не дуб. Мені, наприклад, зовсім неважко за кількома кадрами фільму, побаченими наугад, назвати автора, в загальних рисах намалювати конструкцію, безпомилково визначити жанр, віднести цей фільм до будь-якої школи, течії, моделі. Таким чином я граю зі своїми дітьми, коли несподівано захожду до кімнати, де вони дивляться відик. Вони вважають мене чарівником, а я просто монофаг, навчений по будь-якій скалці кіноуніверсуму опізнавати цілісність, лише тому, що цілісність фільму парадигматично упакована в кожній його зафіксованій мізансцені.

Це варто було теж включити у визначення режисури як діяльності — створення такої цілісності, в якій частини дорівнюють цілому.

Чим глибше ми будемо старатися проникнути у визначення основних понять кіно, тим жорсткіше буде опір слів. Слова ніби відчують, що ми вторгаємось у пограниччя іншої мови — мови кіно, і що вони, слова-аборигени, там, за межею вербальності, вже не справжні й не такі, що конвертуються. Споконвіків слова служили для прикриття істинного значення в межах даної мови, для відводу вбік зайвої цікавості, для підміни смислів різного роду шпигунам.

Тому ніхто не може бути впевненим, що саме приховується за тим чи іншим словом, якщо тільки він не належить до тої вибраної громади, до тої замкнутої групи, наукової еліти, банди чи цеху, які це слово ввели в обіг для охорони своєї інформації.

Слово, як відомо, за сімома печатами.

«По фені ботать» означає не тільки і не стільки оволодіти злодійським лексиконом, скільки оволодіти злодійською мудрістю, скільки отримати владу над світом кримінальним способом.

Коли я зустрічаю слово «контрапункт» у статті Шостаковича, то я, з відомим сумнівом, та все ж можу припустити, що мав на увазі великий маестро; коли це ж слово я бачу на обкладинці книжки С.Юткевича «Контрапункт режисера» — то гублюся в здога-

дах, не можу збагнути, що б це значило, поки я не осилию цю книжку, а осиливши, остаточно нічого не розумію; і вже цілковитим відкриттям для мене стало те, що студенти кінофакультету терміном «контрапункт» називають стан похмілля, а «контрапунктом режисера» особливо жорстоке похмілля.

Коли Аліса запитує: «Питання в тому, як ти можеш робити слова, які означають так багато різних речей?», відповідь Хампі Дампі звучить так: «Питання в іншому, хто може бути тим майстром слів». Я знаю відповідь зовсім випадково. Підслухав. Майстри слів — монофаги, і в кіно теж.

11. Скалка сьома: Технологія уяви

Камера настільки звичний атрибут кінознімання, що навряд чи варто про неї говорити спеціально. Камера — це не загадковий «контрапункт», це просто шмат заліза, напханий шестеренками, грейферами, обтюраторами і загадовими штуковинами хитроумної конфігурації й тільки.

На неї не треба молитись, її треба час від часу змазувати і заряджати плівкою.

Тейлер у книзі «Тінь аероплану ковзає по хмарочосу Емпайр Стейт Білдінг» розмірковує про техніку і технологію у нашому житті: «Не слід думати про звід правил, чи про репертуар маніпуляцій кінокамери, вона всього лише щось подібне до шкаралупи, але шкаралупи без певної форми і протяжності»... «ця техніка досить мотивована, але техніка ніколи не замінить мотивацію».

Марсель Мерль-Понті у книзі «Кіно і нова психологія» назвав погляд кінокамери «технологією уяви».

Цей містичний антропоморфізм чи, як його називав Хайдеггер, — «інструментальне і антропологічне визначення технології», передбачає таке: якщо метод уявної свідомості корелюється і кореспондується з технічними способами, тоді кіно є синематичною технологією, що імітує людське сприйняття та його вираження за образом і подобою людської фізіології.

Таке розуміння технології не зводиться лише до деяких механізмів чи окремих апаратів, що відображають повністю відмінні фізіологічні функції «живого тіла», але услід за «живим тілом», яке є не тільки об'єктивним інструментом уявляючої свідомості, а також і інструментальним суб'єктом цієї самої уявляючої свідомості, і може бути вслід за «живим тілом» назване «кіно тілом».

І це схоже на правду, тому що камера — тільки мала частка технологічного тіла кіно. Камера як верхівка айсберга (користуючись північноатлантичним афоризмом Хемінгуей), підноситься на знімальному майданчику, в той час як дивовижно складні технологічні ланцюги заховані від очей і публіки, і режисера: у непроглядній пільмі лабораторій вариться, як чаклунське приворот-зілля, емульсія для плівки, тонюсінкими, мікронними шарами покривається світлосприйнятливим варивом прозора основа, яка сама по собі є диво хімічних технологій; в інших цехах, що виблискують чистотою, збираються чіпи у

візерунки ієрогліфічних заклинань на платах цифрових звукозаписуючих систем; заливається в алхімічні тиглі розплавлене скло для оптичних систем з рецептурною чистотою, недоступною уяві; бетонуються фундаменти для могутньої світлової зброї — проекторів, які зі швидкістю світла будуть розстрілювати постійно вислизаючі мішені-екрани, які вмють відображати кожен, до останнього кванта, залп світла, що потрапив у них. Тільки опис усієї технологічної ланки, точніше — імперії, зайняв би цілу книжку: камери, монтажні комплекси, звукозапис, електростанції, блоки живлення, машини спецефектів, гримерні, лабораторії, каліметри, хлопущки, негативи, позитиви, інтермідієти, перуки, муляжі, макети, візочки і рейки, проектори і мувіоли, кольороміри, експонетри і характеристичні криві, денситометри і ДІГи, оптичні осі і перемодуляції, арказолі і трансфокатори, латери, лазери і радіомікрофони, накладні вії і банківські рахунки, кров з клюкви й натуральна кров, мізки фінансових геніїв і комп'ютерна графіка — і все це зведено в єдину цілісну живу систему, яку репрезентує пара у зв'язці: камера-кінопроектор.

Та головне в цьому неймовірному стовпотворінні влаштувань і технологій все ж не їхній достаток, а дивовижна гармонія взаємостосунків.

Все це приведено у стан взаємного резонансу.

«В міру того, як розвивається технічне оснащення кіно — всі книги з ремесла кіносправи заповнюються повідомленнями, як це влаштовано чи як зробити це — і що при цьому здається важливим, те, що всі основні напрями мислення концентруються на посмертному матеріалі, — таким чином складаються звіти про анатомічний розтин звичайного фільму чи загальні повідомлення, знані як кінороблення. Такі книги схожі на анатомічні лекції над людськими трупами, які пояснюють як жива людина в основному «працює», як той чи інший орган функціонує, як утворюються плеяди тілесних життєвих енергій — кровообігу, мускульної та нервової систем, як власне мозок оперує в цьому концерті, створюючи можливості для фізичних і ментальних рухів, на які тільки здатна жива людина. На жаль, без пульсуючого серця і абсолютно без слідів свідомості, перед нами усього лише креслення людини».

Я відчайдушно намагаюсь описати себе-кіношника живим, як діючу кіносистему, влізти у власну шкіру, але думаю, що і в моєму авторефераті останнє слово все ж залишиться за анатомічним столом. У цій безнадійній авантурі мені надає сили те, що в кіно мені довелося побувати майже у всіх шкурах — я був режисером (12 фільмів) і оператором (7 фільмів), актором (2 головні ролі) і асистентом оператора, адміністратором, академіком і освітлювачем, президентом кінофірми і художнім керівником студії, кінодраматургом (22 сценарії), водієм, чорноробчим і «міністром» кіно, професором кінокафедри і фотографом.

Отже, покладемо на анатомічний стіл наступне за порядком, але зовсім не за значенням, кінословечко. *Продовження в наступному номері.*