

Роман Бучко

Кіноосвіта — найважливіший пріоритет

Якби хтось із програмістів склав рейтинговий перелік людських потреб для різного віку, статі, соціальних груп, націй та держав — назовімо цю програму пріоритетикою, — то, безперечно, однією з найважливіших потреб індивідууму і держави виявилася би потреба самоутвердження в цьому глобалізованому світі за допомогою найпотужнішого засобу виховання, самоідентифікації та солідарності співгромадян — кіномистецтва. Кіно, як і пісня, стало візитівкою народів, які його творять, воно формує світогляд, свідомість і є водночас засобом пропаганди культури, побуту, історичних досягнень і пересторог, а також засобом маніпуляції цієї свідомості пропагандою імперіалізму, тоталітаризму і нетерпимості.

Такі думки виникли після знайомства з новою книгою найпліднішого українського кінознавця Лариси Брюховецької — **посібника «Кіномистецтво»**, створеного на основі навчальної програми курсу лекцій для одного триместру, який авторка читає в Києво-Могилянській академії. Хочеться щиро привітати і автора, і академію, де успішно працює кіноклуб, з таким ґрунтовним посібником і пошкодувати, що в інших вишах студенти не мають можливості такого знайомства з кіномистецтвом, не кажучи вже про те, що в профільних навчальних закладах досі таких підручників, на жаль, немає. За програмою ЮНЕСКО існує федерація кіноосвіти, зокрема, в Англії кіномистецтво викладають у школі як обов'язковий предмет, а в усіх розвинених країнах з успішною кінематографією завжди було достатньо підручників та кіножурналів, присвячених цьому видові мистецтва. Однак це поки що не про нас...

Посібник складається з чотирнадцяти розділів про кіно провідних країн, у яких воно найбільше розвивалося, з планами лекцій, питаннями для семінарів та рекомендованою літературою для тем. На жаль, авторка змушена покликатися в основному на іншомовні джерела: 67 — російською, 18 — польською, 8 — англійською та 3 — французькою. З 23 публікацій українською мовою лише половину написано українськими авторами, і цей прикрий факт свідчить, що вітчизняне кінознавство за понад столітню історію кіно не змогло нагромадити достатньої теоретичної бази для розвитку кіномистецтва і рідна для авторки тема (українське поетичне кіно) не мала і не могла мати в умовах жорсткої цензури своїх теоретиків, як італійський неореалізм — свого Аристарко чи «нова хвиля» у Франції — Базена, Трюффо, Годара.

Найбільша російськомовна джерельна база з радянського періоду містить ідеологічні кліше, так, поруч із фактажем та передруком іншомовних відомостей, користуючись лексиконом марксистської ідеології, називає таку соціальну групу, як середній клас, дрібною буржуазією, що бачимо також на сторінках посібника не лише в цитатах. А загалом ідеологічно посібник написаний об'єктивно, докладно, з певними авторськими пріоритетами: найбільше сторінок присвячено Фелліні, Вісконті, Антоніоні, що збігається із загально-визнаними авторитетами у світовому кіномистецтві.

Структура посібника побудована таким чином: перша частина охоплює загальну історію виникнення кінематографа (етапи розвитку, види і жанри кіно — загалом 13 підпунктів, включно з теорією та теоретиками — обсяг для однієї-двох лекцій, можливо, завеликий, бо налічує понад 20 видань рекомендованої літератури). Очевидно, для студентів цього курсу теорія кіно з її філософськими концепціями узгоджена з паралельним вивченням основ філософії, та для інших навчальних закладів, котрі захотілися б цим посібником скористатися, бажано було б цей розділ — теорія та кінотеоретики — перенести в кінець посібника, розширивши його за рахунок теоретичних праць, що містяться в розділах про національні кінемато-

графії, які побудовані однаково — історичний екскурс, видатні автори та теоретичні засади.

Найбільше теоретиків кіно з'явилося у Франції — Деллюк, Епштейн, Брессон, Базен, Трюффо, Годар — чимало з них стали відомими режисерами. Саме наявність кінопреси сприяла поповненню кадрів для французького кіно. Якби теоретичні засади французьких авторів перенести в кінець посібника, то в розділі про французьке кіно знайшлося б місце для доробку Ежена Деслава (Слабченка) — учасника II авангарду, і для Сартра, чії екзистенційні ідеї відчутно впливали на кінематографістів після кризи «нової хвилі». Лише в розділі про французьке кіно бачимо підрозділ про акторів на дві сторінки, де забракло місця для Делона, Бельмондо, Філіпа, Бурвіля, хоча, зрозуміло: всіх зірок неможливо вмістити у стислі рамки такого посібника.

Географія країн після Франції розташована спочатку у Північній Європі та Америці: Німеччина, США, Великобританія, Данія, Швеція, потім Італія та Іспанія. Після Японії — Центральна Європа, СРСР та завершується Україною. Таке розташування розділів дозволило авторці відокремити скандинавські країни — Швецію і Данію, щоби підкреслити зв'язок цих кінематографій з літературою і театром, що посприяло домінуванню психологічних проблем, на відміну від фільмів східноєвропейських, включно з СРСР, де панували догми соцреалізму, тому обсяг сторінок на ці теми є справедливим.

Докладно, на прикладах, подається в посібнику історія німецького кіно — витoki експресіонізму, спричиненого несправедливим з німецької точки зору Версальським миром, опертого на образотворчому та театральному мистецтвах, що приніс у кіно естетику кадру та операторські знахідки і водночас утечу в містику, сні, фантазії. З іншого боку, реалістичні продовження театральних традицій та міфологізація минулого, коли студія УФА фінансується через відомство Вермахту, призвело до фільмів мілітаристського спрямування не без впливу советських прикладів. Достатньо уваги присвячено творчості повоєнних режисерів — Фассбіндера, Шлендорфа та Вендерса, які уособлюють «молоде німецьке кіно».

Про багатющу кінематографію США автор зуміла розповісти в стислому обсязі — від історії створення «фабрики мрій» до кінця XX століття, — акцентуючи увагу на зірках німого періоду, а також авторах повоєнного часу, в творчості яких проявилися реалістичні тенденції. Шкода, що тут забракло місця для висвітлення доробку нашого земляка Едварда Дмитрика (щоправда, майже півсотні його фільмів не були визначальними, і він більше відомий завдяки процесу «полювання на відьом»). Також у короткому переліку акторів хотілося би бачити земляків — Наталі Вуд, Джека Пеленса, Чарльза Бронсона — хоча б для того, щоби студенти могли поміркувати про наш утрачений потенціал. Побіжно висвітлено творчість американських режисерів 60–90-х років — Копполи, Спілберга, Крамера, Пенна, Тарантіно, Камерона. Окремий підрозділ заслужив чеський емігрант Мілош Форман з його фільмами «Політ над гніздом зозулі», «Амадей» та дзеркалом американського суспільства, в яке не всім хотілося вдивлятися, — фільмом «Народ проти Ларрі Флінта». Кіно Великобританії — менш доступне для старшого покоління через уподобання советського кінопрокату — висвітлено в посібнику з акцентом на передумовах у брайтонському середовищі, сприятливому законодавстві та на творчості класиків: Гічкока, Корда, Грісона — батька англійської кінодокументалістики — та його учнів. Окремі підрозділи присвячено також доробку Дженінгса, Ліна, Ріда та Маккендріка — модератора британського гумору в своїх кінокомедіях. Серед рекомендованих фільмів для перегляду переважають

фільми про історичні постаті, як продовження шекспірівських традицій разом з досконалою акторською школою у виконанні Дона-та, Лоутона, Лі, Олів'є, Робсона, Ланчестера.

Данська та шведська кіностудії не були такими потужними, як у більших країнах, проте в посібнику ці країни зайняли гідне місце завдяки таким яскравим постатям, як перша зірка німого кіно Аста Нільсен. Морально-етичні проблеми творчості Дрейєра, зокрема в його «Страстях Жанни Д'Арк», вплинули також на фільми засновника нового реалізму Ларса фон Трієра і на творчість Андрія Тарковського. Шведська школа психологічного кіно бере початок з драматургії Ібсена і прославилася завдяки піонерам німого кіно, що полюбили натурні зйомки — Стілеру і Шестрему, і особливо завдяки чи не найвразливішому камертону у пошуку духовності — сценаристові, театральному діячу і кінорежисерові Інґмару Бергману, чия творчість проаналізована в посібнику стисло і глибоко.

Одну з найяскравіших сторінок в історію світового кіно вписав італійський неореалізм. Він був реакцією на помпезні костюмовані постановки німого періоду з історії Давнього Риму та розкіш палаців і «білих телефонів» режиму Муссоліні. Імена натхненника пізнішої «нової хвилі» Росселіні, Вісконті, Фелліні, Пазоліні, Антоніоні, вписані золотими літерами в історію світового кіно, знайшли гідне відображення в підрозділах посібника. Завдяки кінопресі, вищим сценарним, режисерським курсам студії «Чінечіта» виникла численна плеяда кінематографістів, яких практично неможливо було вмістити в стислі рамки розділу, особливо акторів, які не менше ніж французькі постають в уяві не одного покоління глядачів. Починався неореалізм в часи повоєнної розрухи, замість акторів безробітні грали самих себе, але поступово ситуація поліпшується: глядач хоче більше розваг, кіно комерціалізується, неореалізм, як пожартував хтось із кінокритиків, перетворився у світову війну бюстів Джини Лоллобриджиди і Софі Лорен. Італійське кіно залишило по собі чи не найбільшу бібліографію та кінокритику, бо і сплеск його починався з кінокритики, як згодом і французька хвиля, — це було пов'язано також і з великими прибутками до появи масового телебачення — обидві країни використали цю обставину оптимально, заснувавши також престижні фестивалі в Каннах і у Венеції як потужний каталізатор кінопропаганди.

Іспанське кіно не мало плідного початку періоду німого кіно. Перші режисери орієнтувалися на французькі зразки та екранізували іспанську класичну літературу та драматургію. Бардем і Берланга працювали в умовах франкістської диктатури, яка формально сприяла кінематографу для внутрішніх потреб, субсидуючи понад сто фільмів щороку, а найвидатніший іспанський режисер Луїс Бунюель змушений був знімати свої фільми у Франції та Мексиці за винятком двох — «Назарін» та «Вірідіана». Батько сюрреалізму разом з Далі знімає програмну короткометражну стрічку «Андалузський пес» і вдається до експериментів у французькому авангарді, де приятелює з Євгеном Деславом, про що варто було б згадати у посібнику, адже частину своїх фільмів Деслав зняв в Іспанії і разом з Бунюелем їздив до Мексики. Творчості Бунюеля приділено тут достатньо місця, як і творчості іншого знаменитого іспанського режисера Карлоса Саури з його метафоричними фільмами, спершу позначеними впливом неореалізму, а пізніше завуальованими у формі притчі, щоби доносити свої погляди, оминаючи цензуру. Вже після відходу Франко Саура звертається до національних традицій — знімає балетну трилогію, де через фламенко передає психологічні перипетії стосунків між закоханими, взявши за основу також поезію Гарсія Лорки. Присвятила авторка посібника сторінки і сучасним іспанським режисерам: Ерісе — сюжету його фільму «Дух вулика» та біографії і доробку Альмодовара.

Своєрідність раннього японського кіно, оперту на традиційній культурі театру, стисло передано на прикладі режисерів Одзу та Мідзогуті, а детальніше описано творчість Куросави, в основі якої — історична тематика та романтизація самурая. Бачимо тут аналіз основних його фільмів, відгуки кінокритики, нагороди. Цікаво, що коли йому запропонували співпрацю з радянською студією, перша його пропозиція була — екранізація «Тараса Бульби» Гоголя, але тоді цю

тему відхилили на користь «Дерсу Узала». Пізніше покоління показано через творчість Сіндо, Імамури, Кітано та інших авторів. Куросава назвав Кітано своїм послідовником, той також спирається на традиції японських театрів та використовує історичні сюжети, популяризує у світі своєрідність національної культури.

Кіно країн Центральної Європи в посібнику обмежене найвідомішими авторами — ранні твори чеха Формана, його земляка Менцеля, угорців Янчо та Сабо, югославських режисерів Макавеева та Кустуриці, та найбільше сторінок присвячено польській школі: творчості Мунка, Кавалеровича, Хаса і докладніше — Вайди з аналізом фільму «Попіл і діамант» та інших, що вплинули на виникнення такого явища, як «фільми морального неспокою» про роздвоєність особи в соціалістичній реальності: один образ у невлаштованому побуті, інший — на роботі. Саме з обговорення таких фільмів молодих авторів у дискусійних кіноклубах виникла профспілка «Солідарність» у Гданську, де відбувався щорічний фестиваль польських фільмів. Аналізу найвідомішого автора Кесльовського (його фільмів «Декалог» — десять стрічок на тему біблійних заповідей та трилогії «Три кольори: Синій, Білий, Червоний», знятих у Франції, що символізують кольори французького прапора — Свободу, Рівність, Братерство) присвячено найбільше сторінок цього розділу. Побіжно згадуються також режисери Гофман та Зануссі, які очолювали творчі об'єднання.

Лише декілька сторінок присвячено радянським режисерам Вертову, Кулешову, Пудовкіну, Ейзенштейну періоду монтажного німого кіно та епосі тоталітаризму з відзначенням досягнень під час «відлиги» фільмів Калатозова, Чухрая, Алова, Наумова, Шепітько та інших, водночас докладно проаналізовано творчість Андрія Тарковського з окремим планом цієї лекції з семи пунктів, де, крім фільмів, розглянуто його концепцію закарбованого часу та внутрішньокадрового монтажу: пошуку духовних вартостей у житті персонажів.

Найбільший розділ, зрозуміло, авторка присвячує українському кіно, починаючи з перших зйомок Федецького та експериментів Тимченка, екранізацій популярних п'єс українського театру. З пошаною описано початки діяльності ВУФКУ, з тривожними нотками загроз, що насувалися у 30-му році. Насправді з самого виникнення радянського кіновиробництва самоцензура та ідеологічний контроль змушували і Курбаса, і Довженка виконувати це самозамовлення. Карикатурне зображення класових ворогів — куркулів чи емігрантів колишнього українського уряду — було даниною за право знімати. Невідомо, яку частку в сценарій «Звенигора» вніс Юрій Тютюнник, якого розстріляли 1929 року, а яку Йогансен, якому дозволили ще трохи пожити; і Довженко мусив вдавати, що погоджується з участю співавторів і відповідно коригувати свої пізніші фільми. Про це писали галицькі рецензенти, вони акцентували на антиукраїнському змісті радянських фільмів, оминаючи естетичні досягнення. Дамоклів меч цензури висів і над діячами поетичного кіно 1960-х років: Ілленко змушений був вдатися до цього символу — тракторизації тепер уже буковинського села, де нашого солдата погані націоналісти спляють, прив'язавши до трактора, хоча автор усе своє творче життя конфліктував з цим режимом, тому, незважаючи на ідеологічні поступки, роками не міг знімати. Ці акценти губляться серед захопливого аналізу творчості Довженка і поетичної школи — Параджанова, Ілленка, Осики, Миколайчука, аналізу, покликаного стати дороговказом студентам, навчити їх любити українське кіно, до якого авторка також віднесла фільми Бикова, Муратової, Балаяна, зняті в Україні, але не пов'язані з українськими проблемами. Згадано також досягнення неігрового та анімаційного кіно та безперечні його здобутки.

У коротких підсумках бачимо загальний огляд з доповненнями та актуальною проблематикою в кіноіндустрії.

Підручник міг би стати основою для кіноосвіти в школах та вищих навчальних закладах разом із добіркою фільмів на DVD, бо написаний доступно, читається, попри насичений обсяг, легко, вдало ілюстрований. Отож слід привітати автора з цією сторінкою в історії вітчизняного кінознавства.